

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO  
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

**PAULA GRANATO AYMORÉ MARTINS**

**PERDOA-ME POR ME TRAÍRES:  
UMA TRADUÇÃO PARA PALCO DE NELSON RODRIGUES**

Brasília  
Junho/2015

**PAULA GRANATO AYMORÉ MARTINS**

**PERDOA-ME POR ME TRAÍRES:**

**UMA TRADUÇÃO PARA PALCO DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação do Prof. Mark David Ridd, do curso de Letras-Tradução, da Universidade de Brasília.

Brasília

2015

PAULA GRANATO AYMORÉ MARTINS

**PERDOA-ME POR ME TRAÍRES:**

**UMA TRADUÇÃO PARA PALCO DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final de Curso Letras-Tradução, sob orientação do Prof. Mark David Ridd, do curso de Letras-Tradução, da Universidade de Brasília.

Data: \_\_\_\_\_

Resultado: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Debora Cabral Lima

---

Prof. Mark David Ridd (UnB)

---

Prof. Pawel Jerzy Hejmanowski (UnB)

## RESUMO

Esse projeto tem como objetivo apresentar o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e sua obra *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), explicitando a influência que sua vida pessoal exerceu em suas obras. Identificou-se a importância do autor no Brasil e buscaram-se os motivos para seu pouco reconhecimento no exterior. Dessa forma, a versão dessa obra tem como objetivo apresentar uma obra de Nelson Rodrigues que seria inédita na cultura alvo, ultrapassando os obstáculos e dificuldades tipicamente presentes ao tentar traduzir esse autor. Serão estudados principalmente teóricos que tratam a respeito da *performability*, uma vez que será feita uma tradução para palco do primeiro ato dessa peça.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues. *Perdoa-me Por Me Traíres*. Tradução para Palco. Performabilidade.

## **ABSTRACT**

This project aims at presenting the Brazilian play writer Nelson Rodrigues and his work “Forgive Me For Your Unfaithfulness” (1957), describing the influence his personal life had on his works. The author’s influence in Brazil was identified and the reasons for his insufficient recognition abroad were set out. Therefore, the translation of this work aims at presenting a work of Nelson Rodrigues yet not published in the target language, overcoming obstacles and difficulties that commonly arise when trying to translate this author. Majorly, academics who deal with performability will be studied, considering that the translation presented of this play’s first act is a stage translation.

**Key-Words:** Nelson Rodrigues. Forgive Me For Your Unfaithfulness. Stage Translation. Performability.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer ao meu orientador, Mark David Ridd, pela paciência e por ser, desde a primeira matéria que cursei com ele na Universidade, minha única opção para esse projeto final de tradução. Obrigada por inspirar, não só a mim, mas com certeza dezenas de alunos que têm o privilégio de compartilhar uma sala de aula com você. Obrigada por ser o único professor que nos fazia querer ir para aula às oito da manhã (ou pelo menos tentar).

Quero agradecer ao Professor Pawel Jerzy Hejmanowski e a Professora Debora Cabral Lima, por terem aceitado tão prontamente o convite para a banca. Agradeço também pelos ensinamentos durante esses anos acadêmicos, pelo companheirismo e compreensão que sempre demonstraram.

Às companhias teatrais que, assim como a UnB, me acolheram e me acolhem desde 2011. Sem todos os ensinamentos, sem a disciplina, sem os bons ou maus (ou péssimos) momentos, sem os processos e espetáculos pelos quais passamos juntos, eu jamais estaria onde estou. Segura sua mão na minha para que juntos possamos fazer aquilo que eu não posso – e não quero – fazer sozinho, eu sou o que sou e já desfruto disso... O final da oração vocês já sabem.

Agradeço também a Lorena Rabelo e Alyne Silva, que estavam sempre de braços abertos, fosse para dar conselhos tradutórios, ouvir reclamações ou compartilhar frustrações.

Finalmente, obrigada, João Paulo Resende, Laeticia Monteiro, Beatriz Haack, Giovanna Bresser, Geovana Cavendish, Felipe Pessoa, Gustavo Menezes, Luana Araujo, Thiago Carvalho, Gregory Rosa, Iana da Matta, Aline Bispo, Lorena Borges, Ana Paula Brandão e, claro, Lorena Rabelo e Alyne Silva por, em qualquer momento que tenha sido, terem feito do curso de Tradução o melhor lugar para se estar. E o porquê é clichê.

*Paula Granato*

*“The word ‘translation’ comes, etimologically, from the Latin for ‘bearing across’. Having been borne across the world, we are translated man. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained.”*

*— Salman Rushdie*

## **Sumário**

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
Apresentação do texto: Perdoa-me Por Me Traíres .....	1
Área: textos teatrais e a tradução .....	2
O Autor .....	3
Vida, obras teatrais e onde elas se misturam.....	3
Importância no Brasil e no exterior.....	5
Justificativa .....	6
Objetivos .....	7
Metodologia .....	8
<b>Revisão de Literatura .....</b>	<b>10</b>
<b>Relatório .....</b>	<b>19</b>
A gíria batata.....	19
A ordenação de frases .....	20
A fala de Pola Negri.....	21
A fala de Madame Luba.....	21
Elementos tipicamente brasileiros .....	22
Expressões idiomáticas e vocabulário .....	23
Interjeições .....	33
<b>Versão .....</b>	<b>34</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>72</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>74</b>



## 1 Introdução

Esse trabalho tem como intuito apresentar uma versão do primeiro ato da peça *Perdoa-me Por Me Traíres* de Nelson Rodrigues, tendo em vista sua contribuição para o meio acadêmico: um estudo na área de textos teatrais, que é, sem dúvidas, pouco visada pelos tradutores no Brasil. Como objetivo, busca-se a disseminação de Nelson Rodrigues para os países falantes de língua inglesa, além de abrir portas para possíveis montagens da peça. O pouco estudo dessa área na tradução, assim como o pouco reconhecimento de Nelson no exterior e questões pessoais, foram alguns dos elementos que influenciaram para que esse fosse o texto escolhido para o projeto final de curso. Para uma versão coerente e concisa, diversos teóricos e acadêmicos foram estudados e suas ideias exploradas, entre eles: Bassnett, Ubersfeld, Nicolarea, Origuela e Borges.

### 1.1 Apresentação do texto: *Perdoa-me Por Me Traíres*

A peça teatral “*Perdoa-me Por Me Traíres*” de Nelson Rodrigues foi o texto escolhido para versão no Projeto Final do curso de Letras Tradução – Inglês. A tragédia de costumes dividida em três atos foi escrita em 1957 e somente publicada individualmente (no livro de mesmo nome) em 2012, no Rio de Janeiro, pela editora NOVA FRONTEIRA. Foi publicada no volume 3 (Tragédias Cariocas I) da coletânea Teatro Completo juntamente com *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*, também no Rio de Janeiro pela editora NOVA FRONTEIRA em 1990. Houve problemas de liberação com a censura no mesmo ano em que fora escrita e encenada, além disso, a peça sofreu cortes e no dia de seguinte de sua estreia, foi proibida. Ademais, *Perdoa-me Por Me Traíres* foi a estreia de Nelson Rodrigues como ator, no papel de Tio Raul.

No primeiro ato nos são apresentadas Glorinha e Nair, as duas amigas estão matando aula para ir a um bordel que Nair já frequentava e, Glorinha, num duelo de vontade e medo, decide acompanhar a amiga. Conhecemos também Pola Negri, extravagante funcionário do bordel, e Madame Luba, a dona lituana. O tão-mencionado tio Raul, que cuida de Glorinha depois da morte de sua mãe e internação de seu pai que havia enlouquecido, aparece no segundo ato e é a chave para descobrirmos sobre o

passado dos pais da menina, assim como para o desfecho da narrativa em seu terceiro e último ato.

Nelson, famoso pelas temáticas que abordava em suas obras, escreve personagens marcantes que são fundamentais como guias durante o processo de tradução. Suas personalidades e funções dentro da peça influenciaram diversas escolhas tradutórias como veremos mais adiante na metodologia e no relatório.

## 1.2 Área: textos teatrais e a tradução

Com o intuito de entendermos como tratar um texto teatral, consideraremos a descrição abaixo por Maria Helena Guimarães (2004)

O texto dramático distingue-se das demais manifestações literárias pelo facto de se destinar não só a ser lido, mas também a ser visto, isto é, ele pressupõe, logo à partida, um espectador. Em qualquer peça de teatro, não só temos presente um leitor/ouvinte implícito, como também um espectador implícito, daí a profusão de didascálias, que não são mais que indicações do autor relativamente a aspectos tão díspares como a identificação de personagens, tom de voz, cinética e gestualidade, bem como a todo o universo circundante em que as personagens se movem e agem, tais como ruídos exteriores, estados de espírito, tempo e espaço. Estas didascálias não visam apenas fornecer ao eventual encenador da peça e aos actores indicações proscénicas, elas têm também, por vezes, uma função equivalente à desempenhada pelos comentários metanarrativos na diegese, dirigindo-se explicitamente ao leitor, com fins explicativos, preditivos e persuasivos, entre outros. (GUIMARÃES, 2004, p. 59)

Ao abordar a área da tradução de textos teatrais devemos levar em consideração as relações entre prática textual e prática da representação (UBERSFELD, 2005) e não ficar presos à linha de pensamento tendenciosa que acaba ou por focar no texto e desprezar montagem, ou focar na montagem e desprezar o texto – tal problemática sempre foi muito presente nas discussões desse tipo de tradução.

Existe uma relação muito clara que diferencia essas práticas: o teatro é eterno e ao mesmo tempo efêmero; ele pode ser constantemente renovado, lido e montado de diversas formas, jamais uma apresentação cênica será idêntica a outra. Por outro lado, temos o texto escrito como um elemento fixo. Levemos também em consideração que este último é um trabalho de um indivíduo sozinho e a performance faz parte de um trabalho em grupo, um processo criativo conjunto.

Acerca dessa dicotomia de qual é a melhor prática tradutória, existe, na tradução teatral, a tradução para a página e a tradução para o palco. A para a página apresenta o autor para o público, mais próxima da tradução literária e a para o palco envolve mais fatores relacionados à “performabilidade” do texto, como, por exemplo, a fluidez das falas; podendo também envolver mais pessoas quando existe a possibilidade do tradutor trabalhar com um grupo teatral.

Portanto, o trabalho aqui realizado busca certa forma de equilíbrio: um texto escrito que apresente Nelson e todo seu estilo rodriguiano – com os elementos da época típicos do contexto brasileiro colocados pelo autor – para o público falante da língua inglesa e que, ao mesmo tempo, seja apelativo (a partir da busca de fluência, na medida do possível) para possíveis montagens teatrais. Sobre tradução para o palco, Daniella Origuela (2011) comenta no resumo de sua dissertação que

A relação entre texto e representação é algo inerente a esse tipo de texto, algo que deve ser levado em consideração ao se traduzir para o palco. O texto teatral não pode ser tratado como literatura devido à natureza múltipla de seus signos; que ultrapassam a dimensão linguística, incluindo também, ritmo, entonação, pausa, cenografia, figurino, gesto entre outros elementos. (ORIGUELA, 2011, s/p).

### 1.3 O Autor

É de suma importância para a obtenção um bom resultado numa dada tradução, o estudo do autor da obra e o posicionamento do tradutor diante desse estudo como afirma Guimarães:

Não cremos ser possível traduzir qualquer texto, e subsequentemente qualquer texto dramático, sem conhecer, minimamente, o autor, o seu estilo, os temas por ele mais tratados nas suas obras, o contexto sócio-histórico e cultural em que a sua obra se insere, numa palavra, o tradutor, na fase de pré-preparação para a *reescrita* do texto, tem de vestir a pele do autor, sem, todavia, perder a sua *autonomia* e *identidade*. (GUIMARÃES, 2004, p. 62)

#### 1.3.1 Vida, Obras Teatrais e Onde Elas Se Misturam

Nelson Rodrigues nasceu em 23 de Agosto de 1912 em Recife e faleceu em 1980 no Rio de Janeiro. Ele foi o quinto dos quatorze filhos de Maria Esther Falcão e Mário

Rodrigues. Seu pai era deputado e jornalista do *Jornal do Recife*, e decidiu se mudar para o Rio de Janeiro em Julho de 1916 por problemas políticos. A família alugou sua primeira casa em Agosto do mesmo ano na Aldeia Campista, bairro da Zona Norte do Rio.

Suas obras e personagens foram influenciadas pelo cenário onde foi ele foi criado: subúrbio do Rio de Janeiro, onde “vizinhas fiscalizavam a vida alheia pela janela, parteiras ainda existiam, velórios eram realizados nas casas, a solteirice feminina era malvista.” (ORIGUELA, 2011, p. 11). Assim como pelas recorrentes discussões presenciadas em casa, devido aos ciúmes que seu pai tinha por sua mãe e pela ausência de seu pai na sua juventude. Aos oito anos, no colégio, ele escreveu seu primeiro texto com o tema “adultério”. Com 13 anos, Nelson começa a trabalhar como repórter policial e na terceira série do ginásio ele larga os estudos para se dedicar integralmente ao jornalismo. Em 1929, seu irmão Roberto e seu pai morrem, o que acarreta em problemas financeiros na família. Nelson descobre que têm tuberculose com 21 anos e em 1936 seu irmão Joffre morre da mesma doença.

Origuela também explicita em seu artigo, como foi a trajetória de Nelson no teatro. Nelson aos 28 anos, casado e a espera de um bebê, passa por dificuldades financeiras e decide escrever para o teatro. Assim, em 1941, ele escreve *A mulher sem pecado*, sua primeira peça, encenada somente no ano seguinte. Em 1943 ele escreve *Vestido de Noiva*, que é encenada pela primeira vez para mais de 2000 pessoas no mesmo ano. Em 1946, *Álbum de família* é escrita, sua estreia foi censurada e liberada apenas 20 anos depois, e encenada em 1967. *Anjo negro* e *Senhora dos afogados* são escritas em 1947, a segunda foi também censurada. Em 1949 ele escreve *Dorotéia*, a peça estreou no ano seguinte. *Valsa nº 6* é escrita e tem sua estreia em 1951. *A Falecida* é escrita e estreia em 1953 e *Senhora dos afogados* em 1954. Finalmente, em 1957, Nelson escreve e estreia *Perdoa-me por me traíres*. Como já mencionado, a peça passou por cortes e logo depois de sua estreia, foi censurada. Também em 1957 estreia *Viúva, porém honesta*, no ano seguinte temos a peça *Os Sete Gatinhos*. Ele escreve *Boca de Ouro* em 1959, que estreia em 1961. *O Beijo no Asfalto* é escrita em 1960 e é encenada em 1961. Em 1962 Nelson escreve *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas ordinária*, que vai para o palco no mesmo ano. *Toda nudez será castigada* é escrita em 1965; Em 1973 ele escreve *Anti-Nelson*. Por fim, sua última peça, *A Serpente* é escrita em 1978.

Brigas, assassinatos, problemas de saúde e financeiros, traições, inveja, tragédias. Todos os ingredientes contidos na obra de Nelson estavam presentes em sua vida pessoal. A obsessão pelo sucesso e a necessidade de aprovação dos amigos e conhecidos fizeram com que ele rompesse relações com muitos ao ver ou ler sua obra sendo criticada. Como na vida pessoal, a obra de Nelson é polêmica, e é recebida ora com aplausos, ora com vaias pelo público. Mas o que não pode ser negado é o alcance da obra de Nelson. (ORIGUELA, 2011, p. 14)

### 1.3.2 Importância no Brasil e Exterior

É impossível negar a fama de Nelson Rodrigues no Brasil, um dos dramaturgos mais conhecidos – senão o mais conhecido – do nosso teatro moderno: “ele atingiu milhares de pessoas e retratou uma época de uma maneira que poucos tiveram a coragem de fazer.” (ORIGUELA, Daniella Avelaneda, 2011, p. 14). Devido à forma como retratou tal época, Nelson não ganhou apenas admiradores, mas muitas críticas negativas também o perseguiram e perseguem até hoje – ainda há quem negue o caráter de inovação do autor. De qualquer forma, não se pode negar que o escritor criou um estilo próprio, existindo, inclusive, o termo “rodriguiano”<sup>1</sup> referente a esse estilo, como “ao se tratar dos mesmos temas que ele tratou com um jeito carioca e um diálogo informal.” (ORIGUELA, 2011, p. 14).

Prova de sua popularidade ainda hoje são as inúmeras montagens de seus textos. É bem improvável não encontrar uma montagem de Nelson Rodrigues sendo realizada nas grandes cidades brasileiras. As inúmeras dissertações, teses de mestrado e doutorado sobre ele, sejam com viés literário, cênico, sociológico ou psicanalítico, mostram que ele ainda é de interesse, e provavelmente atual para os dias de hoje. (ORIGUELA, Daniella Avelaneda, 2011, p. 14).

Nelson ainda tão relevante tanto no nosso teatro como no meio acadêmico demonstra o alcance de suas obras, as inúmeras formas de leitura, que levam a inúmeras interpretações, fazendo-o um autor do cânone brasileiro.

Entretanto, como um dramaturgo tão expressivo e significativo em nossa cultura acaba não sendo amplamente absorvido pelos falantes da língua inglesa mesmo já havendo tradução de algumas de suas obras? Podemos ler na dissertação de Daniella

---

<sup>1</sup> A palavra é encontrada na 6ª edição revista e atualizada do Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa 14ª impressão, Curitiba, agosto de 2008, pela Editora POSITIVO, página 713 como “Relativo ao, ou próprio do dramaturgo Nelson Rodrigues (M.). ou à sua obra.”.

Origuela que, além das traduções existentes, já foram realizadas montagens tanto por grupos norte-americanos como ingleses, sempre contando com pelo menos um brasileiro nesses projetos.

Devemos levar alguns fatos em consideração para entender a pouca influência de Nelson Rodrigues no exterior:

- 1) O teatro brasileiro em geral é pouco expressivo nos países de língua inglesa – o que é natural, uma vez que, no Brasil, importamos mais cultura do que exportamos. Adicionamos também o fato da tradução teatral não ser uma aérea tão explorada como a tradução literária, por exemplo.

Críticos e estudiosos como Sábato Magaldi e Claudia Tatinge Nascimento lamentam a falta de traduções em inglês. Mesmo com a publicação dos dois volumes com as peças de Nelson, realizada por seu filho, Joffre, as peças sofrem com o processo de distribuição no exterior. Além disso, a obtenção dos direitos autorais é bastante difícil. (ORIGUELA, 2011, p. 17).

- 2) As montagens realizadas têm um foco ou público específico levando em conta que, quando realizadas por companhias de teatro brasileiro, muitas vezes acontecem em teatros menores. “Da mesma forma, a encenação de textos brasileiros por companhias estrangeiras faz parte de acontecimentos pontuais dentro do cenário cultural estrangeiro.” (ORIGUELA, 2011, p. 17).
- 3) Como o autor é apresentado (em suas traduções e montagens) e o interesse específico do público têm grande influência. O brasileiro Victor Esses, que já traduziu e dirigiu peças de Nelson em Londres, afirma que, por exemplo, o que atrai os ingleses em peças brasileiras são a violência, o exotismo e os estereótipos brasileiros. (ORIGUELA, 2011, p. 18-19).

#### 1.4 Justificativa

O texto foi escolhido, primeiramente, devido a uma experiência pessoal. Em 2014, assisti a montagem da peça *Perdoa-me Por Me Traíres* feita pela Cia de teatro Novos Candangos com direção de Diego de Leon. No elenco André Reis, André Rodrigues, Diego de Leon, João Campos, Luana Proença, Luísa Duprat, Tati Ramos, Rafael Toscano e Xiquito Maciel; direção e trilha sonora original de Mateus Ferrari; produção

feita pela Guinada Produções; iluminação de Marcelo Augusto Santana e cenário e figurino de Cyntia Carla. Além do incrível texto de Nelson Rodrigues, toda a montagem da peça teve grande influência e me encantou de tal forma ao ponto de querer verter a obra ao pesquisar e descobrir que não havia tradução alguma para o inglês. Nelson que tem enorme fama no Brasil e, por outro lado, pouco reconhecimento no exterior, apesar de versões em inglês de peças como *O Vestido de Noiva* e *A Falecida*, merece que o maior número possível de suas obras seja disseminado.

Além disso, temos a questão do desafio que é verter Nelson Rodrigues. De acordo com um artigo da Folha de São Paulo “Estudo de americano identifica dificuldade incomum de transposição das obras do autor para a língua inglesa”<sup>2</sup>. Tal questão também será abordada nos objetivos e é um problema a ser lidado durante o projeto. A tradução também acrescentaria para o cenário cultural de países falantes da língua inglesa, permitindo, não somente a leitura, mas a montagem ou adaptação de espetáculos baseados na peça. Ainda, como a tradução teatral é pouco explorada como área em comparação como, por exemplo, a tradução literária, o trabalho seria uma contribuição e quem sabe influência para futuros trabalhos no campo.

Espero que esse trabalho possa contribuir positivamente para a área da tradução teatral (tanto na prática como em discussões teóricas) e que demonstre a importância de uma tradução com focos e objetivos bem delimitados para que, dessa forma, obtenhamos uma resposta consistente do público alvo: a consequência esperada é que a versão realizada interesse o público, instigando assim, a montagem de espetáculos que possam disseminar o autor.

### 1.5 Objetivos

O objetivo geral desse trabalho é fazer uma versão em inglês do primeiro ato da obra de Nelson Rodrigues que procure focar no texto além do espectro literário e não transmiti-lo de uma forma literal, mas sim o conjunto de ideias da obra, que envolve texto, contexto e a ideia de *performability* presente em peças teatrais e abordada por teóricos como, por exemplo, Bassnett nos anos 80 que “foi uma das

---

<sup>2</sup> BORTOLOTTI, Marcelo. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205201116.htm>>. Acesso em: 08 de abr. 2015.

primeiras teóricas nos Estudos da Tradução a apontar que o tradutor de teatro deve seguir dois critérios além daqueles seguidos pelos tradutores de prosa ou poesia. O primeiro critério é o de *playability* ou *performability*” (NICOLAREA, 2002, sem paginação, tradução minha)<sup>3</sup> Dessa forma, é possível uma maior disseminação de Nelson Rodrigues no países falantes de língua inglesa, uma vez que, apesar da existência de versões de algumas de suas peças, o autor não tem o reconhecimento merecido. O estudo supracitado do Americano Alex Watson demonstra que a falta de sucesso de tais versões se dá devido à ausência do estilo de Nelson, como o peculiar humor presente nas obras.

Ao focar em uma tradução para o palco será possível verificar que tal tradução pode trazer Nelson para a realidade estrangeira menos ao pé da letra, unindo uma leitura interessante (e ao mesmo tempo intrigante) às possibilidades de encenação.

as “traduções para a página” não nos permitem perceber todas as especificidades do texto teatral. Elas lidam com o texto teatral como literatura e se concentram no nível linguístico e não nos aspectos não verbais do texto. O texto de teatro tem uma dimensão que vai além da língua, ele lida com diversos signos a que somente podemos ter acesso na encenação. (ORIGUELA, 2011, p. 9).

## 1.6 Metodologia

O projeto foi realizado com o auxílio de pesquisas acerca do tema e problema tratados, assim como um pré-projeto foi feito para guiar o processo, organizar as ideias iniciais e formular objetivos. A versão do primeiro ato da peça teatral foi feita juntamente com pesquisas que resultaram em um relatório explicitando as especificidades do texto, como também os principais problemas e soluções encontrados. Além disso, houve a necessidade de uma análise de cada personagem presente no primeiro ato, uma vez que suas personalidades influenciam, por exemplo, na forma como falam e nas atitudes que elas tomam. A parte teórica foi realizada em paralelo, uma vez que corrobora as escolhas e justificativas de todo o processo. As conclusões finais foram elaboradas de forma a resumir os elementos do trabalho, unindo ideias e

---

<sup>3</sup> “was one of the first scholars in translation studies to point out that the theater translator must meet two criteria more than the translator of prose or poetry. The first criterion is that of *playability* or *performability*”.



fechando questões apresentadas. Uma posição pessoal será tomada, essa esclarecerá todos os objetivos alcançados e será feita uma avaliação geral da própria metodologia que demonstre se a mesma foi suficiente para a realização dos procedimentos.

## 2 Revisão de Literatura

Nesse trabalho, partiremos do princípio de que uma peça teatral é escrita com o intuito de, em algum momento, ser encenada. Tal tipo de obra pede uma leitura diferente, uma vez que não se trata de uma obra somente literária como fica claro nas ideias de Bassnett em suas primeiras considerações acerca do tema,

Nos anos 80, Susan Bassnett, seguindo as tendências da época na semiótica do teatro e da dramaturgia, afirma que o teatro tem sido uma das áreas mais abandonadas nos Estudos da Tradução, sobretudo devido à ter se tornado comum a prática de traduzir textos dramáticos da mesma forma que textos de prosa (1991b, 120-132). (NICOLAREA, 2002, s/p, tradução minha)<sup>4</sup>

A principal problemática da obra gira em torno da dificuldade de verter Nelson Rodrigues para o inglês: "O problema é que a linguagem do Nelson está muito ligada a um espaço e um tempo específicos, o subúrbio do Rio nos anos de 1950, e transmitir isso para o inglês é complicado"<sup>5</sup>. A escrita do autor é repleta de gírias e expressões idiomáticas, tudo isso num contexto muito específico e, falando de Nelson Rodrigues, nada está onde está por acaso. Ligando tal problema à questão da tradução de textos teatrais, na qual muitas vezes é dada prioridade ao texto escrito, esquecendo-se do propósito do espetáculo – a possibilidade e intenção de encenação dessa modalidade textual (*performability*) – serão apresentados alguns autores e ideias que estimulam, sustentam e influenciam as escolhas tradutórias, auxiliando, assim, na solução de problemas.

Inicialmente, um aspecto ligado à semiótica teatral, “performabilidade” (*performability* ou *playability*) é essencial para esse projeto. Estudiosos dessa área (citados abaixo) concordam que o texto escrito/dramático é influenciado pela sua *performability*.

---

<sup>4</sup> “In the 1980s, Susan Bassnett, following current tendencies in the semiotics of theater and drama, argued that theater has been one of the most neglected areas in translation studies, mainly because it has become common practice to translate dramatic texts in the same way as prose texts (1991b, 120-132).”

<sup>5</sup> BORTOLOTTI, Marcelo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205201116.htm>. Acesso em: 08 de abr. 2015.

Em segundo lugar, será considerado que nenhum elemento se sobrepõe ao outro na obra teatral, como afirma Nicolarea (2002) sobre as ideias de Zich: o teatro é um sistema heterogêneo, porém com elementos interdependentes que não são antepostos um ao outro. Em outras palavras, não existe dominância do texto escrito, ele é apenas mais um elemento formador do todo. Complementando a ideia de Zich com uma de Mukařovský no trabalho de Nicolarea (2002), também é levado em consideração que tanto a obra original como a tradução/versão dependem de um público, a obra está na consciência coletiva dele. Assim, é enfatizada a importância da audiência para dar significado ao todo, a obra depende também dessa percepção.

Outra análise que defende a ideia de “performabilidade” é a de Tadeusz Kowzan

A análise de Kowzan demonstra que qualquer texto de teatro escrito contém um conjunto de *sistemas extralinguísticos* (i.e., tom, entonação, sotaque, etc.) assim como um subtexto (ou texto gestual), que são determinados pelos movimentos feitos por um ator ao falar esse texto. (NICOLAREA, 2002, sem paginação, tradução minha)<sup>6</sup>

Fica claro, novamente, que o texto teatral vai muito além do que o que está de fato escrito e muito mais deve ser levado em consideração pelo tradutor durante o processo tradutório.

Anne Ubersfeld também fala de *performability* e explicita a relação entre o texto dramático e a *performance*, uma vez que esses se complementam,

Ubersfeld chama nossa atenção para dois aspectos importantes: primeiro, que qualquer conceito de teatro deve observar texto escrito e performance como um vínculo indissolúvel; e segundo, que o texto escrito é incompleto ("*troué*") por si só. Partindo da premissa que o teatro consiste da relação dialética entre *texto (escrito)* e *performance*, ela afirma que é impossível os separar, e aponta como uma distinção artificial entre os dois levou a uma prevalência do texto escrito. (NICOLAREA, 2002, sem paginação, tradução minha)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “Kowzan's analysis shows that any written theater text contains within it a set of *extralinguistic* systems (i.e., pitch, intonation, accent, etc.) as well as an *undertext* (or gestural text), which are determined by the movements an actor makes while speaking that text.”

<sup>7</sup> “Ubersfeld calls our attention to two important points: first, that any notion of theater must see written text and performance as indissolubly linked; and second, that the written text is incomplete ("*troué*") in itself. Starting with the premise that theater consists of the dialectical relationship between (written) text and performance, she argues that it is impossible to separate the two, and points out how an artificial distinction between the two has led to the preeminence of the written text.”

Klosi é outro teórico que também colabora para essa linha de pensamento, uma vez que acredita em um *link* indissolúvel entre teoria e prática: “Teoria e prática são duas entidades interdependentes. Elas coexistem no mundo do teatro”<sup>8</sup> (KLOSI, s/d, s/p).

As ideias de Bassnett nos anos 80<sup>9</sup> estão ligadas a essa corrente. Para a autora, a tradução do texto teatral deve ser abordada não apenas como a de um texto literário, uma vez que existe texto escrito e *performance*. Por sua vez, a *performance* não deve ser vista como uma “tradução” do texto escrito para o palco, mas como um elemento constituinte do sistema da obra, ambos não podem ser desligados. Tal dissociação acarretaria em um problema tradutório, pois, ao focar apenas no texto dramático, o tradutor se depararia com diversos “erros” uma vez que estaria excluindo as inúmeras possibilidades de leitura de um texto teatral, encarando-as como “infidelidade”.

Essa modalidade textual possui diversos elementos que a tornam “performável”. Pode-se dizer como função do tradutor de textos teatrais, então, a análise das estruturas do texto escrito que compõe a *performance* e a tomada de decisão de como estes serão traduzidos de forma a possibilitar uma *performance* fluida. Além disso, o tradutor deve lidar com a questão da constante mudança no âmbito da “performabilidade”:

[a] *performance* é determinada pelos diversos desenvolvimentos no estilo de atuação, palco, o papel do público, os novos conceitos de teatro e o contexto nacional, o tradutor deve considerar a época e o local como variáveis nos conceitos metamórficos da *performance*. (NICOLAREA, 2002, s/p, tradução minha)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “*Theory and practice are two interdependent entities. They coexist in the world of theatre.*”

<sup>9</sup> A partir de 1985, Bassnett muda de posição e nega que a “performabilidade” deva ser levada em consideração nesse tipo de tradução, uma vez que ela é indefinida e indefinível (NICOLAREA, 2002), afirmando que muitos tradutores usam-na como “muleta” para justificar muitas de suas escolhas tradutórias. Apesar das dúvidas da autora acerca do assunto serem válidas, talvez seja necessário que a efemeridade da “performabilidade” seja aceita: ela não é estática, está em constante mudança de acordo com a cultura e o período em que se encontra um dado texto, por exemplo. E da mesma forma se encontra a tradução. Não se deve negar o elemento de *performability* nesse tipo textual pelo simples fato de sua “validade” ser mais curta do que a de outras traduções. (CHE, 2011)

<sup>10</sup> “*performance is determined by the various developments in acting style, playing space, the role of the audience, the altered concepts of theater and the national context, the translator has to consider time and place as variables in the changing concept of performance.*”

No artigo *Drama Translation: Principles and Strategies* de Che, o autor apresenta ideias de Hamberg (1969:91-94) que discorrem acerca da importância da fala na tradução de peças teatrais. Falas pedem por genuinidade, uma vez que caracterizam as personagens (tempo, lugar, classe social). Assim, a meu ver, é inerente que o tradutor deva entender suas peculiaridades, pontuando-as de forma que direcione o espectador para determinado caminho desejado, ademais, esse entendimento por parte do tradutor deve abranger também o subtexto de tais falas “As personagens são seres com uma personalidade quase sempre dúbia, escondendo-se por trás das palavras. É necessário que tal efeito não se perca no processo tradutivo” (GUIMARÃES, 2004, p. 63). Além disso, os diálogos (som e estrutura) devem soar natural para quem os ouve e para quem lê, dessa forma ajudando os atores nos ensaios. Entretanto, devemos ficar atentos se tal possível falta de fluência ou elementos exóticos não sejam estratégias do próprio autor para, por exemplo, apresentar e caracterizar um personagem (como é o caso da personagem Madame Luba na peça traduzida em meu trabalho).

Che também apresenta princípios que Wellwarth (1981: 140-146) acredita que devem ser seguidos por tradutores teatrais, como por exemplo: noção de ritmo e de padrões de discurso (principalmente o coloquial); habilidade de recriar na tradução a tensão dramática de forma que não se perca a credibilidade e que o texto não soe falso; atenção com o excesso de sibilantes em uma frase ou construções que dificultem a fala quando pronunciada rapidamente e que podem dificultar a projeção de voz do ator; capacidade de facilitar o entendimento do público a partir de uma linguagem de fácil compreensão e que seja familiar. Todavia, ao ler tais princípios, problemas surgiram quando avaliei sua aplicabilidade. Creio que cada trabalho tradutório está aberto a tomadas de posição diferentes, regras não podem ser simplesmente impostas, essas devem condizer com o que é aplicável a cada trabalho, o que funciona para uma tradução, talvez não funcione para outra, dependendo quais sejam seus objetivos e intenções.

Dessa forma, podemos concluir que tais regras são, na verdade, hipóteses:

Na maioria das vezes, é atribuída, de forma implícita, uma natureza global a tais princípios e aparentemente são aplicados a traduções entre todas as línguas. Quando falamos de princípios, está implícito que eles devem ser seguidos por todos os tradutores teatrais. Entretanto, a realidade é que é quase impossível estabelecer princípios globais na tradução entre todas as línguas. Além disso, na prática

tradutória de fato, seja na tradução entre duas línguas ou traduzindo a peça para públicos diferentes entre as mesmas duas línguas, o tradutor teatral pode usar métodos ou estratégias que não sejam idênticas. (CHE, 2005, p. 57, tradução minha)<sup>11</sup>

A partir dos anos 90, se começa a pensar mais em estratégias e não princípios. Tais estratégias visariam analisar o padrão comportamental de traduções e versões já realizadas para que se verifique o que funciona e o que não funciona em cada caso específico, levando em conta as peculiaridades de tais casos (objetivos, culturas fonte e alvo, autores etc.). Em outras palavras, ao invés de prescrever o que deve ser feito pelo tradutor, são feitas essas análises para identificar o que foi feito em cada processo e sua eficácia de acordo com os as metas a serem alcançadas.

As estratégias de tradução teatral podem ser definidas como atividades ou procedimentos do tradutor teatral tanto para superar os problemas e obstáculos no caminho do processo comunicativo no teatro através da tradução ou para garantir que a tradução alcance objetivos específicos ou funções. As estratégias de tradução teatral podem, assim, ser definidas como linhas de ação que priorizam o objetivo, que buscam solucionar um problema local ou global, ou alcançar um objetivo. (CHE, 2005, p. 59, tradução minha)<sup>12</sup>

Uma vez que essas estratégias focam no objetivo da tradução, os processos tradutórios pelos quais os tradutores passam para chegar a tais objetivos podem diferir: podem seguir “fielmente” o original, assim como podem apresentar divergências dele. A partir desses extremos, temos os termos “tradução para a página” e “tradução para o palco” que diferenciam as estratégias escolhidas por cada tradutor. Che também apresenta os elementos que estão mais, ou menos, presentes em cada uma dessas estratégias:

Para a tradução para o palco as estratégias variam de exclusão, redução, fusão, omissão, adaptação a outras manipulações para que se adaptem aos estilos tradutórios específicos. Entretanto, é importante observar que essas estratégias identificadas por Merino também são usadas na tradução para página. Na tradução para página, a principal

---

<sup>11</sup> “Most of the time they implicitly attribute a global nature to such principles and seem to apply to translations between/among all languages. When one talks of principles it implies that they should not be breached by individual drama translators. However, the reality is that there can hardly be global principles in translation between all languages. Furthermore, in actual translation practice, whether in translating between two different languages or translating the play for different audiences between the same two languages, the drama translator may use non-identical methods or strategies.”

<sup>12</sup> “Drama translation strategies may be defined as actions or procedures on the part of the drama translator either to overcome the problems and obstacles in the way of the communicative process in drama through translation or to ensure that the translation fulfils some specific objectives or functions. Drama translation strategies can therefore be said to be goal-oriented lines of action which operate towards solving a local or global problem or achieving a goal.”

estratégia que ela identificou é uma tradução bem próxima (porém não literal) do original, de forma que quando o texto alvo é comparado com o seu original, toda fala/vez de fala do original tem sua contraparte na tradução, e esse paralelismo é encontrado dentro de cada fala/vez de fala em níveis sintáticos inferiores. A tradução para a página favorece a cultura fonte e tenta aproximar o leitor para mais perto do autor e peça fontes. Assim como no caso da tradução para o palco acima, é igualmente importante observar que as estratégias para tradução para página identificadas e explicitadas por Merino (2000) também são usadas na tradução para o palco. (CHE, 2005, p. 60, tradução minha)<sup>13</sup>

Entretanto, ao afirmar nesse trecho que a tradução para página tenta trazer o leitor mais para perto da peça original e do autor, acredito que Che se equivoca. Uma vez que a tradução para página tende a seguir o original de forma mais “fiel”, se apresentarmos uma tradução totalmente estranha (com muitos estrangeirismos, por exemplo) para o público alvo, ela talvez acabe por afastar esse público do dado autor e da dada peça. Essa questão acaba nos levando para a discussão de domesticação *versus* estrangeirização, assim, reafirmo que, no meu trabalho, buscarei um equilíbrio: por um lado tentar manter a voz de Nelson, vertendo para o público alvo o “estilo rodriguiano” e por outro lidando com o fato de que, para uma tradução para palco, o público precisa entender a mensagem que está sendo transmitida naquele exato momento, a transmissão é imediata, “aqui e agora”: “Uma peça escrita para o palco *deve* ser “atuável” e “falável” [...] o público *deve* estar familiarizado com a linguagem para que possa entender seu significado imediatamente.” (1988, apud CHE, 2005, p. 56, tradução minha)<sup>14</sup>

Para lidar com essa questão tradutória, podemos adotar a postura de Moravkova (1993, apud CHE, 2005, p. 61) quando diz que o tradutor tem o papel de mediador, fazendo com o que a dada peça se encaixe no novo contexto específico. Dessa forma, as decisões de estratégias tradutórias estão intimamente ligadas à compatibilidade e integração da peça com a cultura alvo. Guimarães (2004) também toma uma postura

---

<sup>13</sup> “For the stage translations the strategies range from deletion, reduction, merging, omission, adaptation, to other manipulations to conform to specific acting fashions. It is worth noting, however, that these strategies identified by Merino are also used in page translations. In page translations the main strategy she identified is a very close (though not literal) translation of the original, such that the target text when compared with its original every utterance/turn of the original has its counterpart in the translation, and this parallelism is found within each utterance/turn at lower syntactic levels. Page translations favour the source culture and try to get the reader closer to the source author and play. Just as in the case of the stage translations above, it is equally worth noting that the strategies for page translations identified and highlighted by Merino (2000) are also used in stage translations.”

<sup>14</sup> “A play written for a performance must beactable and speakable [...] the audience must be familiar with the language in order to understand its meaning immediately.”

similar ao tratar do tradutor como mediador cultural, aquele que constrói pontes e fica incumbido da “tarefa difícil de tornar culturalmente compreensível e aceitável um texto sem, contudo, criar no público leitor/espectador abertura para as diferenças quer linguísticas quer culturais;” (GUIMARÃES, 2004, p. 60)

Obviamente, deve-se ser cauteloso durante todo esse processo, uma vez que a intenção não é eliminar todos os elementos “estranhos” durante a tradução/versão de uma peça. Vai do bom senso do tradutor diferenciar os elementos que seriam *irreconhecíveis* para o público da cultura de chegada de elementos *exóticos*, que apesar de causar certo estranhamento, também podem atrair o público e serem absorvidos e entendidos naquele momento, ensinando esse público alvo sobre a cultura de partida.

[...] levar em consideração outros exemplos teatrais traduzidos e “performados” por razões que poderiam ser colocadas como exóticas simplesmente para entreter e informar o público alvo sobre a cultura estrangeira sem nenhuma tentativa de integrar tal teatralidade na cultura de chegada. (CHE, 2005, p. 64, tradução minha)<sup>15</sup>

É também possível inferir a importância do tradutor ser um atento ouvinte, e não somente um leitor, de sua língua, como afirma Guimarães (2004), dessa forma ele terá competência para traduzir para língua de chegada um diálogo (oral) de forma natural e “possível” naquela língua. Tal oralidade é o que muitas vezes caracteriza uma determinada personagem.

Em sua dissertação, Origuela apresenta peças de Nelson Rodrigues que já foram traduzidas para o inglês, suas respectivas montagens e especificidades. A título de exemplo, recorreremos a *The Asphalt Kiss* versão e montagem de “O Beijo No Asfalto”, que foi encenada em 2005 nos EUA por uma companhia (*Lord Strange Co.*) e diretor locais. A peça foi bem recebida pelo público e pela crítica, tendo o *New York Times* comentado sobre a dualidade que Nelson causa no público: é amado ou odiado (resposta similar à dos Brasileiros em relação a suas obras). A diretora Sarah Cameron Sunde aliou elementos do contexto cultural do Rio de Janeiro da época em que a peça foi escrita, conectando-os em algum nível à realidade norte-americana (como por exemplo, utilizando o figurino estilo *gangster*). A tradução foi feita por Alex Ladd, que manteve as pausas e pontuações do original— alegando a manutenção do ritmo peculiar de Nelson, onde são encontradas frases “jogadas”, sem sentido, pois as personagens têm a característica de não dizerem o que desejam, criando assim frases que muitas vezes não

---

<sup>15</sup> “[...] take into consideration other instances of drama translated and performed for reasons that could be referred to as exotic to simply entertain and inform the target audience about a foreign culture without any attempt to integrate such drama in the receiving culture.”



se conectam —, traduziu todas as rubricas, traduziu as gírias e o tom coloquial através de equivalentes no inglês, mantendo também a informalidade encontrada na peça.

Assim, podemos concluir que essa companhia, na primeira montagem de uma peça de Nelson em inglês por uma companhia americana, esforçou-se para não se distanciar muito do que se considera rodriguiano em termos de diálogos, ritmos e registros de fala, ambientação e caracterização dos personagens. [...] a peça é uma amostra intrigante da originalidade de Rodrigues. [...] as imagens criadas pelo uso do cenário, luzes e figurino, relembram filmes de *gangsters* americanos dos anos 50. Parece então ter havido uma aculturação desses elementos ao contexto americano ao mesmo tempo em que houve a preocupação de gerar um texto que reproduzisse o texto-fonte. ORIGUELA, 2011, p. 83)

Durante um processo tradutório cada tradutor escolhe e lida com estratégias que vão de encontro a seu objetivo final. Sendo assim, nesse trabalho, além do foco na *performability*, nota-se a problemática que gira em torno da estrangeirização *versus* domesticação: ao inserir-se em um novo sistema – nesse caso, o de falantes da língua inglesa – uma obra sofre um deslocamento devido a escolhas do tradutor que podem

- a) Domesticar esse texto quando ele “substitui elementos da língua de partida por elementos da língua de chegada” ou utiliza de um método que “é uma tentativa de reproduzir o texto como se o autor o tivesse escrito originalmente na língua do leitor estrangeiro.” (BORGES, 2014, p. 24) que caracteriza a domesticação de acordo com as ideias de Schleiermacher (1813/ 2007). Borges também apresenta ideias de Venutti acerca da domesticação, ressaltando a fluência dessas traduções, um texto que cria a ilusão de ter sido escrito na língua de chegada, “em traduções desse tipo, se usa linguagem contemporânea e idiomática, se evita jargões e termos estrangeiros e a sintaxe é claramente característica da língua de chegada.” (BORGES, 2014, p. 25)
- b) Estrangeirizar ao explicitar as diferenças culturais e linguísticas entre os sistemas, ou seja, “Ao se manter longe das normas e costumes da língua de chegada, o tradutor busca transportar o leitor ao estrangeiro, ao mundo do autor.” (BORGES, 2014, p. 26) de acordo com as ideias de Venutti.

Como já mencionado a respeito desse trabalho, busco um equilíbrio entre os dois polos, por um lado, achando soluções para elementos que seriam completamente estranhos ao público da língua de chegada (tendo em vista que o público de um espetáculo deve ser capaz de entender as informações no exato momento em que estas

são dadas), como será possível observar no relatório. Por outro lado, mantendo certos elementos da cultura de partida. A respeito da fluência textual, a veremos de forma moderada: busquei, sempre que possível, respeitar a sintaxe da língua inglesa, porém, a escrita de Nelson muitas vezes acaba sendo truncada na própria língua portuguesa, uma forma do autor obrigar seus atores a dar pausas em certos momentos no texto. Essa forte característica de Nelson também será mantida sempre que possível, dessa forma, poderemos encontrar diálogos não tão fluidos quanto outros durante a peça. Borges (2014) traz uma ideia de Tymoczko que corrobora essas ideias: “Tymoczko (2000: 38) acentua também que Venuti define suas estratégias, domesticação e estrangeirização, como sendo absolutas, ou se faz uma coisa ou outra. Seria mais vantajoso ver esses dois métodos em uma escala progressiva e não de forma tão rígida.” (BORGES, 2014, p. 26).

## 3 Relatório

## 3.1 A Gíria Batata

<b>NAIR</b> “[...] Mas se não fores, quem fica mal sou eu, porque prometi, <b>batata</b> , que te levava!”	<b>NAIR</b> “[...] But if you don't go, you put my reputation at stake because I promised I would <b>most def</b> bring you!” (p. 36)
---	--

A gíria datada “batata” pode ser encontrada em diversos momentos no primeiro ato e com significados variados. Por esse motivo, a tradução dela para o inglês acaba se dando por diferentes palavras durante esse projeto. Nesse caso, a escolha de “*most def*” foi feita com o intuito de manter a informalidade típica da fala e idade dessa personagem e o caráter de gíria da expressão.

<b>POLA NEGRI</b> “[...] Manequim 42.”  <b>GLORINHA</b> <i>(Intimidada)</i> — Exato.  <b>POLA NEGRI</b> <i>(Para Nair)</i> — Sou <b>batata</b> !	<b>POLA NEGRI</b> “[...] Size 14.” <b>GLORINHA</b> <i>(Intimidated)</i> — Correct. <b>POLA NEGRI</b> <i>(To Nair)</i> — <b>Bingo</b> ! (p. 37)
---	--

Nessa fala de Pola Negri (que será tratada de forma mais detalhada durante o relatório) há outro exemplo da gíria “batata”, nesse contexto, assumindo um significado diferente. A escolha da palavra “*bingo*” como tradução seguiu a linha de pensamento que leva em consideração a personalidade das personagens, sendo assim, a fala Pola Negri tem um caráter mais exótico e caricato.

<b>POLA NEGRI</b> “[...] Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, <b>de família batata!</b> ”	<b>POLA NEGRI</b> “[...] We work only with girls, 15, 16 and even 14 years-old girls <b>from well-to-do families!</b> ” (p. 41)
---	--

Mais um exemplo com outro significado, dessa vez ressaltando o status positivo das famílias mencionadas.

<b>MADAME LUBA</b> “Oh, há 15 dias eu sonhar, todo dia, com cavalinho de <i>carroussel</i> . Eu deita, fecha os olhos e <b>é batata</b> : só sonhar com cavalinhos de <i>carroussel</i> ...”	<b>MADAM LUBA</b> “Oh, about 15 days I dreams, every day, about <i>carroussel</i> horses. I lays, closes eyes and <b>it never falls flat</b> : only dream about <i>carroussel</i> horses...” (p. 57)
---	---

Nessa fala de Madame Luba, temos batata com um significado próximo do primeiro exemplo, onde a gíria apresenta a ideia de certeza. Nesse caso, mais especificamente de que algo não falha, de que é certo.

<b>NAIR</b> <b>Batata!</b> Fiz tudo quanto é exame e não tem castigo: estou mesmo!	<b>NAIR</b> <b>Def not!</b> I did every possible test and there’s no way out: I really am! (p. 58)
---	---

Nesse momento da peça, Nair conta para Glorinha que está grávida e a amiga pergunta a Nair a possibilidade de ser uma gravidez falsa “Ou será rebate falso?”.

“Batata” é utilizada aqui para se opor ao que Glorinha sugeriu e a escolha de “*def not*” para tradução está ligada ao primeiro exemplo em que a fala de Nair é traduzida por “*most def*”, buscando, então, um padrão para a fala da personagem já que não foi encontrada uma palavra que pudesse unificar a tradução de “batata”.

### 3.2 A Ordenação de Frases

Há momentos na versão em que frases não seguem um ritmo natural, não flui tanto quanto outras e isso se dá pelo fato dessas mesmas frases estarem “truncadas” no português: é uma estratégia de Nelson para controlar a fala dos atores, obrigando-os a

darem pausas em seus textos nesses momentos (tal caráter controlador é corroborado pela quantidade de rubricas presentes na peça – e que foram mantidas na tradução). Podemos tomar como exemplos:

<p><b>GLORINHA</b> ... Te contei que, outro dia, só porque cheguei atrasada uma meia hora, ou nem isso, uns 15 minutos talvez — ele me deu uma surra tremenda? E disse mais: que, na próxima vez, me mata e mata mesmo!</p>	<p><b>GLORINHA</b> ... Did I tell you that the other day, just because I was late for about half an hour, or maybe it wasn't even that much, about 15 minutes maybe – he gave me a sound spanking? And he added: that, next time, he will kill me and I bet he will! (p. 35)</p>
<p><b>NAIR</b>  Faz, então, o seguinte, olha: tu entras um instantinho só. Eu te apresento a Madame Luba que é lituana, mas uma simpatia!</p>	<p><b>NAIR</b> Do, then, what I say, look: you go in there just for a sec. I introduce you to Madam Luba who is Lithuanian, but really kind! (p. 35)</p>

### 3.3 A fala de Pola Negri

<p><b>POLA NEGRI</b> Salve ela!</p> <p><b>NAIR</b> (Para Glorinha) — Esse aqui é o Pola Negri, liga pra chuchu! Um número!</p>	<p><b>POLA NEGRI</b> Hail to her!</p> <p><b>NAIR</b> (To Glorinha) — This is Pola Negri, he's a slick cool head! Legendary!</p> <p>(p. 36)</p>
--	--

A fala de Nair revela a personalidade de Pola Negri (assim como muitas das rubricas destinadas a ele), que consequentemente é refletida em sua fala. Tal personalidade é justificativa para muitas escolhas tradutórias acerca do texto dessa personagem que é por natureza extravagante. Na página 5, outra rubrica de Pola Negri enfatiza sua personalidade: “Começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões”. A escolha de “bingo” para traduzir “batata” na página 3, além de ir de encontro ao significado no contexto, foi influenciada pelo jeito peculiar de Pola Negri. No exemplo acima temos a saudação da personagem que, ao invés de ser

traduzida por um simples “*welcome*”, foi para uma direção mais exuberante com “*Hail to her*”.

### 3.4 A fala de Madame Luba

Todos os momentos em que Madame Luba apresenta erros em suas falas, tentei reproduzir, de alguma forma, tais erros na língua inglesa. O padrão seguido foi baseado no artigo *On Language Editing of Research Articles Translated from Lithuanian to English* que demonstra os principais erros de tradução de lituanos para o inglês, sendo os principais: escolha incorreta de tempo verbal, falta de concordância, preposições erradas e omissão ou inclusão de artigos em situações incorretas. Outro forte elemento encontrado durante a pesquisa foi a dificuldade da pronúncia do “v” no início de palavras, “very” por exemplo, seria provavelmente pronunciado como “wery”, e vice-versa, “we” como “ve”. Claramente, os elementos não foram usados todos ao mesmo tempo, variando de acordo com a quantidade de erros presentes no original e no que não ficaria tão complexo para a fala do ator, mantendo o caráter exótico, mas se preocupando com a inteligibilidade.

### 3.5 Elementos tipicamente brasileiros

<p><b>POLA NEGRI</b> E pagas por quem? Por algum fichinha? Por Suas Excelências! Isso em plena Capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: Madame usou a cabeça! Nesta casa vive-se tropeçando em imunidades!</p>	<p><b>POLA NEGRI</b> And paid by whom? By any pleb? By Your Excellency! All this at the Capital of the Theophilist Republic itself: catholic and spiritualist at the same time! That's why I'll tell you, and Nair knows that: Madam used her head! In this house you always stumble across lenient customers! (p. 42)</p>
---	--

Alguns casos específicos apresentam elementos tipicamente brasileiros que impossibilitariam o entendimento imediato da plateia durante um espetáculo. Primeiramente, o “teofilismo” e a seu respeito: “Refiro-me à igreja enquanto instituição religiosa, não somente ligada ao catolicismo. Nelson, ao longo de suas peças, refere-se a várias religiões – muitas vezes, mescladas, como o Teofilismo, misto de catolicismo com espiritismo” (MEDEIROS, 2005, p. 21).

Devido a esse choque cultural que mistura duas religiões numa palavra tipicamente brasileira, foi acrescentada uma fala para a personagem, uma vez que é necessário o entendimento imediato da plateia.

<p><b>GLORINHA</b> (<i>Veemente</i>) — Madame, eu estava de pileque, Madame!</p> <p>Tinha cheirado lança-perfume, tanto que nem me lembro!</p>	<p><b>GLORINHA</b> (<i>Vehement</i>) — Madam, I was high, Madam! I had inhaled <i>Poppers</i>, in fact I don't even remember that! (p. 43)</p>
--	--

O segundo caso foi “lança-perfume”, um produto aerossol que era tipicamente usado no Carnaval brasileiro, foi feita uma pesquisa de seu principal componente e, em seguida, os principais produtos com esse componente na cultura alvo. Achei um artigo, “What’s Lança-Pergume? The Drug From Rio’s Bust You’ve Never Heard of” (disponível em <<http://healthland.time.com/2010/12/02/whats-lanca-perfume-the-biggest-drug-in-rio-youve-never-heard-of/>>) em inglês que explicava o que era lança-perfume (assim como seu uso específico) e o comparava com *Poppers*, que é utilizado de forma similar na outra cultura.

### 3.6 Expressões idiomáticas e vocabulário

Inúmeras vezes Nelson faz uso de expressões idiomáticas, gírias, vocabulário datado da época ou até palavras que não são nada comuns em nossa língua, a seguir alguns dos exemplos mais interessantes.

<p><b>GLORINHA</b> (<i>Em brasas</i>) — Estou abafada, Madame!</p> <p><b>NAIR</b> (<i>Falando quase simultaneamente</i>) — Está com chove não molha!</p>	<p><b>GLORINHA</b> (<i>Burning red</i>) — I'm short-winded, Madam!</p> <p><b>NAIR</b> (<i>Talking almost simultaneously</i>) — She's blowing hot and cold! (p. 39)</p>
--	--

Em ambas as falas, estão presentes expressões e palavras que têm elementos de clima e temperatura para expressar o que as personagens querem dizer ou o que há pra

ser dito sobre elas. “Em brasas” esta relacionado a visualização de Glorinha muito vermelha por vergonha e/ou nervosismo; “abafada” dá a ideia de que a personagem está com dificuldade de respirar, também devido aos fatores acima; e a expressão “chove não molha” na fala de Nair, de acordo com o Dicionário Priberam Online, significa “aquilo que não ataca nem desata”, ou seja, descreve a situação de Glorinha no momento, de quem quer, mas não quer estar lá. Na versão do texto, esse padrão foi mantido, assim como os respectivos significados individuais.

<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] O negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como Madame Luba soube <i>cranear</i> o troço.”</p>	<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] The deal is beyond compare. Pay attention and see how Madam Luba knew how to think the whole thing through.” (p. 41)</p>
---	---

Nessa fala de Pola Negri, temos o verbo “*cranear*” que foi encontrado apenas em um dicionário online espanhol-inglês (The Spanish Dictionaries) como “*to dream up*”. No contexto, entende-se, então, que Madame Luba pensou em toda situação para fazer planos condizentes com seus interesses.

<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] E, além disso, isso aqui não é <i>casa de mulheres araqueadas</i>. Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata!”</p>	<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] And, besides, this is not a house for <i>bush league women</i>. We work only with girls, 15, 16 and even 14 years-old girls from well-to-do families!” (p. 41)</p>
---	---

A palavra “*araqueadas*” é encontrada nas notas de Flávio Aguiar em *Perdoa-me Por Me Traíres* (a versão de 2012 utilizada nesse trabalho) que diz “*Araqueadas*: a expressão mais comum é “de araque”, que quer dizer coisa falsa, sem valor, ordinária”. Sendo assim, para caracterizar as “mulheres”, busquei no Online Dictionary Slang palavras ou expressões que caracterizassem algo como “*bad*” ou “*inferior*”, chegando a tradução “*bush league*”.



<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] uma <b>casa infanto-juvenil</b>, que oferece alunas dos melhores colégios, a <b>finá flor</b> de 17 anos para baixo, as filhas de <b>famílias fabulosíssimas</b>... vêm aqui, por dinheiro... (dá uma gargalhada <i>esganiçadíssima</i>) São pagas! Pagas!”</p>	<p><b>POLA NEGRI</b></p> <p>“[...] a <b>young ladies cathouse</b>, where the girls from the best schools are available, the <b>crème de la crème</b> under 17 years old, the daughters of <b>fabulous families</b>... They come here, for money... (<i>He bursts into a rather ear-splitting laughter</i>) They get paid! Paid! (p. 41)</p>
--	---

Percebe-se ao longo desse ato que as personagens se referem ao bordel de forma mais “branda”, houve a manutenção desse elemento, como “*young ladies cathouse*” para “casa infanto-juvenil”. Além disso, observou-se e manteve-se a aliteração de “famílias fabulosíssimas” (outra fala que demonstra a extravagância de Pola Negri). Mais um ponto a ser levado em consideração é o caráter irônico muito presente na peça, como nessa fala de Pola Negri se referindo as meninas que frequentam o bordel como “finá flor” e, mais uma vez, a escolha tradutória foi guiada pela personalidade da personagem.

<p><b>GLORINHA</b> “[...] mas comigo dá-se o seguinte: eu vivo muito presa. Por que meu tio...”</p> <p><b>NAIR</b> (<i>Violenta</i>) — Que máscara é essa?</p> <p><b>GLORINHA</b> Por que máscara?</p> <p><b>NAIR</b> Máscara sim senhora! (<i>para Madame</i>) Madame, Glorinha tem duas caras! (<i>a Glorinha</i>) E aquela farra que nós fizemos, nós duas, sim!</p>	<p><b>GLORINHA</b> “[...] but the fact of the matter is: I’m always stranded. Because my uncle...”</p> <p><b>NAIR</b> (<i>Fierce</i>) — Why are you putting on an act?</p> <p><b>GLORINHA</b> Putting on an act?</p> <p><b>NAIR</b> Yes, an act indeed! (<i>to Madam</i>) Madam, Glorinha is two-faced! (<i>to Glorinha</i>) What about that spree we were on, me and you yourself?! (p. 42)</p>
---	--

Ao afirmar que Glorinha está usando uma máscara, Nair quer dizer que ela fala é falso, não condiz com a realidade. De acordo com o Cambridge Dictionaries Online, “*to put on an act*” é uma expressão informal que significa “*to behave or speak in a false or artificial way*”, que concorda com o significado em português e, além disso, trazendo um elemento teatral (“act”) que substitui o outro elemento teatral “máscara”.

<p><b>NAIR</b> “[...] Pra Ivonete arranhou um empregão. Arranja pra ti, com o pé nas costas.”</p>	<p><b>NAIR</b> “[...] He got Ivonete this cushy job. He can find you one with his hand tied behind his back.” (p. 44)</p>
---	---

A tradução de “empregão” por “*cushy job*” foi baseada no contexto. As personagens valorizam a ideia de ter um emprego que pague bem e, ao mesmo tempo, não se tenha muito trabalho a fazer, como podemos ver na definição do Oxford

Dictionaries Online “*Cushy: (Of a job, task, or situation) undemanding, easy, or secure*”.

O mesmo acontece logo em seguida ainda na página 8, quando Pola Negri diz “Te arranja uma boca rica num Instituto!”. A escolha foi a mesma, “*cushy job*”, uma vez que por “boca rica” entende-se “Lugar, situação ou trabalho em que se ganha bom dinheiro sem maior esforço: Esse emprego é uma boca-rica.” (Definição pelo site Aulete Online)

DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA	DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA
( <i>Ofegante</i> ) — Sabe datilografar? Te arranjo um lugarzinho, aumentamos a tua idade, juro, arranjo sim, arranjo.	( <i>Panting</i> ) — Do you know how to typewrite? I'll get you an activity, we'll raise your age, I swear, I can, I will. (p.49)

Na página 11, o Deputado Jubileu de Almeida fala em arranjar um “lugarzinho” para Glorinha que, obviamente, é uma forma disfarçada, um eufemismo, para dizer que arranja um emprego para a menina. Esse elemento foi mantido na com a escolha tradutória sendo “*activity*”.

DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA	DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA
“[...] mas não quer nada comigo, Pola Negri! ( <i>novamente agressivo</i> ) Pensa talvez que eu sou algum borra-botas! Diz-lhe quem eu sou!”	“[...] But she wants nothing to do with me, Pola Negri! ( <i>Aggressive once again</i> ) Maybe she thinks I am chicken-shit! Tell her who I am!
<b>POLA NEGRI</b> Ela sabe, Excelentíssimo!	<b>POLA NEGRI</b> She knows, Your Excellency!
<b>DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA</b> (Sem ouvi-lo) — Diz que os jornais me chamam de reserva moral! Explica, também, que eu sou professor catedrático!	<b>DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA</b> ( <i>He is not listening to him</i> ) — Say that the newspapers refer to me as the moralist. Also explain that I am a full professor!
	(p. 51)

Ainda a respeito de duas falas do Deputado, temos uma descrição que ele faz da opinião de Glorinha a seu respeito, quem ele diz achá-lo um “borra-botas”. Essa expressão foi traduzida por “*chicken-shit*” com o intuito de manter o elemento “sujo” da palavra.

<p><b>GLORINHA</b> (<i>Feroz, para Pola Negri</i>) — Você não é homem!</p> <p><b>POLA NEGRI</b> Sua gata!</p>	<p><b>GLORINHA</b> (<i>Ferocious, to Pola Negri</i>) — You're not a man!</p> <p><b>POLA NEGRI</b> You are catty! (p. 52)</p>
---	--

Uma das últimas expressões a ser traduzida foi “gata”. Inicialmente parecia completamente fora de contexto, uma vez que só conhecia “gata” pela gíria comumente usada para se referir a uma mulher bonita. Pesquisei, sem sucesso, por outros significados para essa gíria. Foi quando lembrei de um exercício de teatro muito comum no qual você deve pensar em uma característica de um animal (não física, mas de ações e personalidade) e usá-la em uma cena improvisada para interagir com outro ator (por exemplo, uma pessoa muito grosseira com outra pode ser considerado um cavalo, pois dá muitos “coices”). Partindo dessa ideia, felinos sempre tem garras, que podem ser usadas para alfinetar e atacar os outros, e é o que Glorinha faz com Pola Negri nesse momento do espetáculo. Em seguida, procurei por sinônimos de “*feline*” e me deparei com “*catty*” que, de acordo com o The Free Dictionary é definida como “*Subtly cruel or malicious*”.

<p><b>NAIR</b></p> <p>É <b>pinto</b>!</p>	<p><b>NAIR</b></p> <p>It's <b>bedwork</b>! (p. 54)</p>
---	--

Essa fala de Nair para Glorinha é logo após o encontro da menina com o Deputado Jubileu de Almeida. A comicidade do duplo sentido de “pinto”, nesse caso, se referindo a algo muito fácil e que também se refere ao órgão reprodutor masculino, é mantida uma vez que a palavra foi traduzida por “*bedwork*” que define algo muito fácil e, literalmente, seria um trabalho que se faz na cama.

<p><b>MADAME LUBA</b> O menino valer a pena?</p> <p><b>DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA</b> Em termos.</p> <p><b>MADAME LUBA</b> Não valeu a pena, deputada?</p> <p><b>DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA</b> Meio sem sal, água com açúcar.</p>	<p><b>MADAM LUBA</b> Girl vorth it? <b>DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA</b> To a certain degree.</p> <p><b>MADAM LUBA</b> Not worth, Deputy? <b>DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA</b> Fair to middling, run of the mill. (p. 55)</p>
--	---

Nesse caso, Nelson usa duas expressões seguidas com o mesmo significado e com elementos semelhantes entre si. Uma vez que não consegui manter ambos os elementos, optei, no inglês, por duas opções que tivessem o mesmo significado e sonoridades semelhantes, o caso de “*Fair to middling, run of the mill.*”.

<p><b>NAIR</b> (<i>Cochichando para Glorinha</i>) — É um negócio da China: quinhentão por vez!</p>	<p><b>NAIR</b> (<i>Whispering to Glorinha</i>) — It’s a land- office business: half a monkey at once!  (p. 55)</p>
--	--

Ainda na página 16, temos Nair falando para Glorinha sobre o lucro do bordel, ela se refere ao trabalho como “negócio da China” que, de acordo com o Dicionário Informal Online, significa “negócio que dá um lucro extraordinário”. Assim, a escolha em inglês foi “*land-office business*”: “*a thriving, expanding, or very profitable concern or volume of trade*”.

Também relacionado a dinheiro, temos “quinhentão”, informal para “quinhentos reais”, que inglês foi traduzido por “*half a monkey*”. Um “*monkey*” seria equivalente a 500 libras. Mesmo que a libra seja mais de dois reais mais cara que o real, a escolha de “*half a monkey*” (250 libras) é apenas um valor para servir como base, para que o valor de um dia de trabalho no bordel não seja absurdo “500 libras, por exemplo, que é bem diferente do valor prático de 500 reais).

<p><b>NAIR</b> (<i>Crispa a mão no braço de Glorinha</i>) — Tenho uma bomba pra ti!</p> <p><b>GLORINHA</b> Pra mim?</p> <p><b>NAIR</b> E vais <b>cair dura para trás</b>. Dura!</p>	<p><b>NAIR</b> (<i>Squeezes Glorinha's arm with her hand</i>) — I have a bombshell for you!</p> <p><b>GLORINHA</b> For me?</p> <p><b>NAIR</b> You're gonna <b>stop dead in tracks</b>! Stop dead! (p. 57)</p>
---	---

A expressão “cair dura para trás” indica que um indivíduo terá uma surpresa muito grande, a ideia é de alguém “morrer e cair duro”. A escolha “*stop dead in tracks*”, de acordo com o site Learn English Today, significa “*If you stop dead in your tracks, you stop suddenly because you are totally surprised or frightened.*” Além de manter o significado, a expressão traduzida trás a ideia de “morrer de susto”.

<p><b>NAIR</b> (<i>Sofrida, veemente</i>) — Não achas legal um pacto de morte? <b>É fogo, minha filha, fogo!</b></p>	<p><b>NAIR</b> (<i>Grieving, vehement</i>) — Don't you think it's cool? A suicide pact? <b>I'm in hot water, girl, hot water!</b> (p. 60)</p>
--	---

Quando uma situação “é fogo”, significa que é uma situação muito difícil, por isso a escolha de “*hot water*” que indica uma situação ruim em que alguém se encontra, com ênfase no fato de que essa situação é decorrente de uma ação, é uma punição.

<p><b>GLORINHA</b> “[...] E quando estou <b>namorando</b> — vem o medo outra vez... (<i>com um esgar de choro</i>) medo não sei de quê...”</p>	<p><b>GLORINHA</b> “[...] And when <b>making out</b> – there's the fear once again... (<i>with a crying face</i>) Whatever I'm afraid of...” (p. 61)</p>
--	--

“Namorar” nesse caso é uma gíria datada, que não indica que alguém está namorando com outro alguém necessariamente, mas que essas duas pessoas estão se

beijando ou até mesmo tendo relação sexual. Assim, “*making out*” atende a tradução, uma vez que é uma expressão comum para representar “*a kissing session*”.

<p><b>GLORINHA</b> (<i>Sôfrega</i>) — Há perigo, doutor?</p> <p><b>MÉDICO</b> Não amola você também! E que é que está fazendo aqui?</p> <p>Desinfeta, vamos, cai fora, cai fora!</p>	<p><b>GLORINHA</b> (<i>Miserable</i>) — Are there risks, doctor?</p> <p><b>DOCTOR</b> Get off my back you too! And what are you doing here? Clear off, come on, get out, get out! (p. 67)</p>
--	---

A primeira expressão foi traduzida por outra de mesmo significado sem essa ficasse forte demais na língua traduzida. “*Clear off*” para “desinfeta” também realiza a manutenção de uma característica, nesse caso, a realção da expressão original com limpeza, que é mantida no inglês.

<p><b>ENFERMEIRA</b> (<i>Ressentida</i>) — Você hoje está com seus azeites!</p>	<p><b>NURSE</b> (<i>Resentful</i>) — You are in a black mood today! (p. 69)</p>
---	---

Quando alguém “está com os azeites”, essa pessoa pode estar irritada, mal-humorada, furiosa, etc. A escolha de “black mood” é clara, uma vez que significa: “To be in a black mood means to be irritable, angry or even depressed”.

<p><b>MÉDICO</b></p> <p>(<i>Arquejante</i>) — Aqui todo o mundo fala em morte. (<i>para Nair, histericamente</i>) Você não pode morrer no meu consultório! (<i>para a Enfermeira</i>) Imagine! Eu me sujar por causa de uma prostitutazinha!</p>	<p><b>DOCTOR</b></p> <p>(<i>Panting</i>) — Everyone speaks of death here. (<i>To Nair, hysterically</i>) You can't die at my office! (<i>To the nurse</i>) Imagine that! My name being mud because of a little hooker! (p. 69)</p>
--	--

Na página 25, a tradução “*my name being mud*” não só mantém o significado, mas também o elemento de “sujeira” da expressão.

<p><b>MÉDICO</b></p> <p>“[...] Se houver escândalo, com que cara vou aparecer perante a besta do meu sogro, que é metido a Caxias?”</p>	<p><b>DOCTOR</b></p> <p>“[...] If there's a scandal, how am I supposed to face my brainless father-in-law, who is a stickler-to-the-rules wannabe?” (p. 69)</p>
---	---

Para a palavra “Caxias”, foi feita uma longa pesquisa acerca das definições da palavra para que esta ficasse mais concreta e delineada para que eu pudesse traduzi-la adequadamente. A origem da expressão é puramente brasileira e está relacionada a um oficial, Caxias, quem se formou com a maior pontuação formado numa academia militar no Brasil, superado apenas por um outro oficial. Desde então, “Caxias” é usado para referir-se a alguém “que cumpre com extremo rigor suas obrigações e responsabilidades” (significado fornecido pelo Google). Sua tradução então, é apresentada de forma mais “literal”, uma vez que a referência seria completamente estranha aos falantes da língua inglesa.



## 3.7 Interjeições

<p><b>DEPUTADO JUBILEU DE ALMEIDA</b>  <i>(Por entre gemidos)</i> — Ah, se minha mulher me visse aqui, <b>ai, ai, ai</b>, se minha mulher me visse aqui, <b>uai</b>, se me visse! Minha mulher é neta de barões! Minha mulher!</p>	<p><b>DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA</b>  <i>(Amid moans)</i> — Oh, if my wife saw me here, <b>boy, oh boy</b>, if my wife saw me here, <b>oh-ho</b>, if she saw me! My wife is granddaughter of barons! My wife! (p. 53)</p>
--	--

Nessa fala específica do Deputado Jubileu de Almeida, são apresentadas interjeições tipicamente brasileiras. Primeiro temos a sequência de três “ais”, que pode ter significados distintos de acordo com a entonação que é falada ou o contexto em que se encontra. Nesse caso, a sequência de três “ais” é apresentada como se o próprio Deputado se repreendesse pelo que está fazendo, porém, de forma irônica. Assim, “*boy, oh, boy*”, que pode enfatizar tanto positivamente como negativamente, foi a escolha de tradução para esse bloco de interjeições.

O tom irônico é mantido na interjeição seguinte, que também representa um elemento de surpresa. “*oh-ho*” pode indicar “triunfo ou descoberta” de acordo com o site Daily Writing Tips. Acredito que o tom irônico da interjeição mostre que ele está, de certo modo, orgulhoso do que está fazendo ali, justificando, assim, minha escolha.

**ACT ONE**

*(Nair and Glorinha are at Madam's Luba door, both on student clothes, khaki uniforms, short socks, hair on ponytails, binders under their arms. Glorinha hesitates and the other insists)*

**NAIR**

Are you coming or not?

**GLORINHA**

I'm afraid!

**NAIR**

Of whom, for Pete's sake? Afraid of what?

**GLORINHA**

*(Sighing)* – Causing uproar.

**NAIR**

Here we go. Uproar of what kind?

**GLORINHA**

I don't know! *(Her voice changes)* What if my uncle finds out?

**NAIR**

Look: it wasn't you yourself who asked me to bring you here?

**GLORINHA**

I did, but... The thing is: you don't know my uncle.

**NAIR**

I do, very well.

**GLORINHA**

I doubt it! I didn't tell you...

**NAIR**

He's a pain in the ass!

**GLORINHA**

... Did I tell you that the other day, just because I was late for about half an hour, or maybe it wasn't even that much, about 15 minutes maybe – he gave me a sound spanking? And he added: that, next time, he will kill me and I bet he will!

**NAIR**

He talks the talk but doesn't walk the walk!

**GLORINHA**

It's true! I have to keep an eye open!

**NAIR**

But he won't know! How would he? (*She lowers her voice*) Just this one time, all right?

**GLORINHA**

(*Lured*) — I want to, I swear!

**NAIR**

Do, then, what I say, look: you go in there just for a sec. I introduce you to Madam Luba who is Lithuanian, but really kind!

**GLORINHA**

And what else?

**NAIR**

You say that, unfortunately, you can't, because of this and that, make up an excuse. And take off... But if you don't go, you put my reputation at stake because I promised I would most def bring you!

**GLORINHA**

I'll go, but know that: I won't take long!

**NAIR**

Come on, you don't know what you want!

*(Nair and Glorinha at Madam Luba's room. In the stage is Pola Negri, a typical brothel waiter. In his wild fickleness, he does not stop: he tousles his hair, stretches, yawns, stretches out his legs, opens his arms)*

**POLA NEGRI**

Hail to her!

**NAIR**

*(To Glorinha)* — This is Pola Negri, he's a slick cool head! Legendary!

**GLORINHA**

*(Astonished)* — Nice to meet you.

**POLA NEGRI**

*(To Nair)* — Is it her? *(He orbits around Glorinha, who is startled)*

**NAIR**

Tell me what you think.

**POLA NEGRI**

Nice!

**NAIR**

Isn't she?

**POLA NEGRI**

*(He nudges Nair)* — Madam should be coming on the scene in any minute. *(To Glorinha, no speech transition)* Size 14.

**GLORINHA**

*(Intimidated)* — Correct.

**POLA NEGRI**

*(To Nair)* — Bingo!

**NAIR**

I have wider hips!

**POLA NEGRI**

Age: about 17.

**NAIR**

Close!

**GLORINHA**

16.

**POLA NEGRI**

Even better. That's how we like it: 16, 15, 14... *(To Glorinha, no speech transition)*

Nervous?

**GLORINHA**

*(Frantic)* — Kind of.

**NAIR**

She's a bundle of nerves!

**POLA NEGRI**

*(Optimist)* — All things will pass.

**NAIR**

It's a matter of making it a habit.

**GLORINHA**

*(To Pola Negri)* — The thing is, we're in a hurry. Are you staying? I'm leaving, Nair!

**NAIR**

*(Imperative)* — Don't be like a cat on a hot tin roof! First you talk to Madam Luba!

**GLORINHA**

My uncle is gonna kill me!

**POLA NEGRI**

All right, Madam is here!

*(Madam Luba is a fat – a huge – old lady; she walks moaning and dragging her flip-flops. It all gives the impression of filthiness)*

**MADAM LUBA**

*(Soft)* — How are you, Nair? How are you going? *(She talks to Nair, but she does not take her eyes off Glorinha)*

**NAIR**

Good. And you, ma'am?

**MADAM LUBA**

*(Speaking with a strong accent)* — I am always really well, things are never toothache...

**NAIR**

I brought you here...

**MADAM LUBA**

Oh, yes, classmate, Glorinha!

**GLORINHA**

*(Burning red)* — I'm short-winded, Madam!

**NAIR**

*(Talking almost simultaneously)* — She's blowing hot and cold!

**MADAM LUBA**

*(To Glorinha)* — There's no reason for that, no reason. Chairs, Pola Negri! Oh, why don't you sit? I doesn't want boggling on my house. Pola Negri bring biscuits, liquor!

*(To Glorinha)* I could be you mother!

**GLORINHA**

I have to go, Madam! There are people waiting for me... Nair told me, I really appreciate it, but the thing is, unfortunately, I can't...

**NAIR**

*(To Madam)* — She wants to, then she doesn't! *(To Glorinha)* I'm done with you!

**MADAM LUBA**

I understand, but there's no need to be nervous... It's no rocket science... And drink your liquor... I doesn't force anyone... On my house everything natural...

**GLORINHA**

*(Puts the goblet wherever)* — So, I'm leaving, alright?

**MADAM LUBA**

*(Standing up)* — One moment!

**GLORINHA**

*(Troubled)* — Imagine if my uncle knows I skipped school!

**MADAM LUBA**

Skipping school is not problem...

**GLORINHA**

I can't, Madam!

**MADAM LUBA**

*(Raising her voice, suddenly imperative)* Sit down, young lady! You brat, I'm not child!

**GLORINHA**

*(Bursting)* —What if the police comes in here? What if they take everyone and what if, then, my uncle picks me up at the station? Madam, my uncle will club me to death, I swear, ma'am! *(She bursts in sobs)*

**POLA NEGRI**

The police are in our pocket.

**MADAM LUBA**

I have police vrapped around my finger! I took steps! Pola Negri, say her I uses cunning!

*(Glorinha cries)*

**NAIR**

*(Furious)* – Try listening at least, idiot!

**GLORINHA**

*(To Nair, out of the sudden)* – I will get back on you!

**POLA NEGRI**



*(Talks making big movements and expansive gestures, using hundreds of inflexions) —*

The deal is beyond compare. Pay attention and see how Madam Luba knew how to think the whole thing through. First of all, here we serve state representatives only, in other words, lenient costumers. Let me ask you – Are the police going to arrest a state representative? Under whose orders? And, besides, this is not a house for bush league women. We work only with girls, 15, 16 and even 14 years-old girls from well-to-do families!

**MADAM LUBA**

See?

**POLA NEGRI**

*(Cynical)* For example: you, your situation!

**GLORINHA**

Me?

**POLA NEGRI**

You come from a good background, don't you?

**GLORINHA**

I do.

**POLA NEGRI**

Of course! Think about it: if, by any chance, hypothetically speaking, the police got in here, have you imagined what a scandal it would be? It would be known that there is a house under these and those circumstances, bear in mind: a young ladies cathouse, where the girls from the best schools are available, the *crème de la crème* under 17 years old, the daughters of fabulous families... Coming here, for money... *(He bursts into a rather ear-splitting laughter)* They get paid! Paid!

**NAIR**

Got it?

**POLA NEGRI**

And paid by whom? By any pleb? By Your Excellency! All this at the Capital of the Theophilist Republic itself: catholic and spiritualist at the same time! That's why I'll tell you, and Nair knows that: Madam used her head! In this house you always stumble across lenient customers!

**MADAM LUBA**

I have intellect wery developed!

**NAIR**

I'll tell you more, something I've never told you: about 10 girls from the local school alone have been here... or even more. At least ten, so help me God!

**GLORINHA**

*(More self-confident and slier)* — Madam, I understand, but the fact of the matter is: I'm always stranded. Because my uncle...

**NAIR**

*(Fierce)* — Why are you putting on an act?

**GLORINHA**

Putting on an act?

**NAIR**

Yes, an act indeed! *(To Madam)* Madam, Glorinha is two-faced! *(To Glorinha)* What about that spree we were on, me and you yourself?!

**GLORINHA**

I don't know what you are talking about! When?

**NAIR**

In the Carnival, the last one! (*to Madam*) Madam, the whole gang went to this guy's apartment. There, you know how things go: we drank and fooled around. Glorinha was wearing a strapless costume, she went commando! (*To Glorinha*) A smarty pants stood behind you and unzipped you all the way down! (*To Madam*) She was stripped naked, Madam!

**GLORINHA**

(*Vehement*) — Madam, I was high, Madam! I had inhaled *Poppers*, in fact I don't even remember that!

**NAIR**

You still have the nerve to talk about good manners!

**GLORINHA**

Look, I've done nothing but kissing until now!

**NAIR**

So cynical!

**GLORINHA**

You are the one putting on an act!

**MADAM LUBA**

Oh, let's not waste time! Girl is right – kissing not hurt. You are not in risk: only innocent kissing, just for fun... You can marry later, wearing a veil and wreath... There is no consequences...

**POLA NEGRI**

(*To Madam*) — Your Excellency has an appointment. Ask what's her deal.

**MADAM LUBA**

Almost there. It won't take long. (*To Nair*) Let's deal with situation. I don't play dirty trick.

**NAIR**

(*Determined*) — That's alright, Madam. (*Face to face with Glorinha*) Let's put an end to the problem. The thing is: you yourself said you wanted to come, you arranged everything with me and you want to chicken out at the eleventh hour. Now it's too late and there's no turning back.

**GLORINHA**

I changed my mind.

**NAIR**

It's your funeral. Look: there is a state representative here, who is wild, crazy about you.

**GLORINHA**

(*Astonished*) — And he knows me?

**NAIR**

He knows you.

**POLA NEGRI**

(*Speaking in Glorinha's ear*) — He's a spendthrift!

**GLORINHA**

He knows me from...?

**NAIR**

He saw you many times. Maybe he gets you a top job at one of those Institutions. He got Ivonete this cushy job. He can find you one with his hand tied behind his back.

**GLORINHA**

Well, well... And what's his name?

**NAIR**

Mr. Jubileu de Almeida.

**GLORINHA**

*(Stepping back, terrified)* – But him? The one who moved to my neighbourhood? The one who is living in my neighbourhood?

**NAIR**

*(Autocratic)* – The one and only.

**GLORINHA**

*(Desperate)* — Have you gone mad? Have you been drinking? *(Clenching her teeth)*  
Neither neighbour nor relative! Ever!

**NAIR**

Now it's too late, because the man is here, waiting for you, for hours!

**POLA NEGRI**

Don't be silly! He can get you a cushy job at an Institution!

**GLORINHA**

*(Rabid)* — Neighbour, no!

**MADAM LUBA**

*(Suddenly storms, screams, she fills the stage with her voice. Her wrath is genuine)* —  
Not scream! My house only me screams! In Lithuania I had your age, I had your narrow hips... And I lived! I, curious about caressing! But you doesn't want the thrill, young lady. Oh, you have no life! *(Curt and wild)* Call this girl's uncle! Call the uncle! Phone!

**GLORINHA**

No!

**NAIR**

I AM going to make the call!

**GLORINHA**

*(In a cry)* — You are my friend, Nair!

**POLA NEGRI**

Are you in?

**NAIR**

Yes or no?

**GLORINHA**

*(Sobbing)* — But what am I supposed to do? I have no idea, after all!

**NAIR**

*(Enticing)* — As easy as drinking a glass of water! Don't make a song and dance about it: look, it's no big cheese and I don't give a toss. *(Vague)* Just be considerate for the man and that's it. I promise you there will be no consequences... The old man is over the hill...

**MADAM LUBA**

Take girl to the bedroom, Pola Negri!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

I am here. *(In fact, Deputy Jubileu de Almeida, old, terribly old, just shows up at the door.)* *(Fatherly)* You may leave the girl alone, Pola Negri!

**MADAM LUBA**

Girl too fastidious, Deputy!

**POLA NEGRI**

To death!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(He gets close. He leans towards Glorinha)* — Look at me, like that. Wipe these tears and let's talk. You may use my tissue, it is clean. *(He gave the tissue to Glorinha)* *(To Madam)* Did you know that Glorinha and I, — your name is Glorinha, isn't that right? — that Glorinha and I are neighbours, Madam?

**MADAME LUBA**

Oh, didn't know!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

We are. Now, please, leave me alone with Glorinha, will you? *(to Glorinha)* Do you have trust in me?

**GLORINHA**

*(Blowing her nose)* —Kind of.

*(The others exit)*

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

But you have to promise me one thing: that you will not cry anymore. Promise?

**GLORINHA**

Promise.

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

That's it... And one more thing: is your mommy still alive?

**GLORINHA**

She died.

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Restraining himself)* — I am no wolf in sheep's clothing, see? I am your admirer, but here we are, talking, naturally. Your mommy is dead... Do you have a father?

**GLORINHA**

*(She is not listening to him, tense)* — My mother killed herself!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

Oh, dear!

**GLORINHA**

When I was two. My father, then, went mad of grief and my uncle took care of me.

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(He runs his fingers through Glorinha's hair) (Beginning to pant)* — I have seen you every day since I moved... You have this *petite* body that... And you have neither pimples nor spots on your skin. *(Shaky)* Girls, in fact, smell like girls... *(He changes his tone)* So you did not even meet your mother... *(Flaring up and losing control over his own words)* But there must be pictures, memories! *(He grabs Glorinha)*

**GLORINHA**

You're squeezing me, sir!

*(There is no connection whatsoever between what Mr. Jubileu says and what Mr. Jubileu does)*



**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Panting)* — Do you know how to typewrite? I'll get you an activity, we'll raise your age, I swear, I can, I will. But look: do not mind what I say... *(Suddenly, he begins to scream as if he were possessed. Out of his mind)* Both types of electrification we can observe in bodies correspond to two species of electric charge found in atoms!  
*(Changing his voice, in a sobbing cry)* Do not move: stand still!

**GLORINHA**

*(In a wild tug)* Let go of me! You are mad, Sir!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(He drags himself on his knees and, like that, soaked in sweat, he chases the little one)*  
 — Do not interrupt! Do not interrupt me!

**GLORINHA**

*(Enraged)* — You went gaga! *(Jumping over chairs and tables)*

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(In a deep moan)* — I cannot be interrupted!

**GLORINHA**

*(Screaming)* — I don't want to, I've told you already!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Panting)* — Why?

**GLORINHA**

*(Behind a piece of furniture)* — I have to go!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Almost crying)* — But this is not a reason! This is what we will do: — ten minutes more, or five. Five, all right? *(In an ever-lasting whimper)* Five, my dear, five! I will

give you everything, everything... (*Glorinha is trapped against the wall*) Do you hate me? I did not do a thing to you. What have I done to you?

**GLORINHA**

Nothing... But if my uncle finds out I came here, that I am here...

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

Be a good girl, be considerate! (*He holds her by her arms. Screaming convulsively*) — We saw that the nucleus of the atom is, oh, oh, oh! Is made of protons... The nucleus of the atom, the nucleus of the atom, OH, the nucleus of the atom... Is made of protons, the nucleus of the atom...

(*Glorinha breaks loose in a wild jerk. The other follows her, groggily, in his begging request frenzy*)

**GLORINHA**

Dirty! Obscene!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

Listen: I am going to talk from a distance, I will not get close, I promise! I will not touch you! I know what scares you: it is these things I say, isn't it?

**GLORINHA**

(*Sobbing*) — I want to leave!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

But look: these things I say are a simple physics fact, do you understand? I have to talk about a physics fact otherwise I am not a man, I am nothing! At my house I cannot do this... (*Panting*) A physics fact... But if you do not want to listen, you turn a deaf ear, done! (*He wants to get close to Glorinha, but she threatens him*)

**GLORINHA**

Don't get close or I'll scream!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Raging out of control. He walks to the door.) (Screaming)* — Pola Negri! Pola Negri!

**POLA NEGRI**

*(Aiding)* — Yes, Your Excellency?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Frantic)* — Come here, Pola Negri. What on earth is that after all?

**POLA NEGRI**

What happened?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

This girl, if she is here it is because she is depraved, morally corrupt *(He changes his tone)* *(Whining, he reaches out his wrinkled hands)* But she wants nothing to do with me, Pola Negri! *(Aggressive once again)* Maybe she thinks I am chicken-shit! Tell her who I am!

**POLA NEGRI**

She knows, Your Excellency!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Not listening to him)* — Say that the newspapers refer to me as the moralist. Also explain that I am a full professor!

**POLA NEGRI**

I'll manage her in a sec. *(advances towards Glorinha, who steps back)*

**GLORINHA**

*(Ferocious, to Pola Negri)* — You're not a man!

**POLA NEGRI**

You are catty!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Making a desperate appeal)* — Ger her, Pola Negri! Get her!

**POLA NEGRI**

*(He carries out an ambush and firmly grabs the girl. He overpowered her from behind, holding her arms back: Glorinha is caught)* Done, Your Excellency.

**GLORINHA**

*(Out of her mind)* — I'll spit on your face!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(He is a few meters away from her) (Babbling)* — Do you like me, my angel?

**GLORINHA**

*(Frenetic)* — I'm disgusted!

**POLA NEGRI**

She does like you, Your Excellency! Sure-thing she does!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Delirious)* — Does she, Pola Negri? Does she like me? *(Out of the sudden, the Deputy begins to scream)* The nucleus surrounded by free electrons! *(He sobs)* Electrons, the atom, the atom! *(Begging to Pola Negri)* Keep on saying she likes me, Pola Negri, but do not stop, nonstop!

**POLA NEGRI**

*(Mechanically)* — She likes you, loves you, adores you, indeed, she likes you very much!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(At the climax) — An atom may lose or gain electrons at its peripheral area and these processes imbalance the charge of peripheral protons and electrons...*

*(Finally, Dr Jubileu is brought to his knees because he reached climax. On his knees, he puts his face in his hands and everlastingly sobs, deeply like a moo. Pola Negri shoots the out the words in synchrony with the Deputy)*

**POLA NEGRI**

Likes, exactly, likes, adores, loves, adores!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Amid moans) — Oh, if my wife saw me here, boy, oh boy, if my wife saw me here, oh-ho, if she saw me! My wife is granddaughter of barons! My wife!*

**POLA NEGRI**

Keep on, Your Excellency?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

Enough, Pola Negri, enough!

**POLA NEGRI**

I'm gonna release this crybaby!

*(He pushes Glorinha. Mr. Jubileu gets up with Pola Negri's help. Free from Pola Negri, Glorinha throws herself on a chair, sobbing. Nair and Madam Luba come in. Nair runs towards Glorinha and Madam Luba towards the Deputy.)*

**NAIR**

*(To Glorinha)* — piece of cake, right?

**MADAM LUBA**

*(To Pola Negri)* — Deputy's Coramine!

**GLORINHA**

*(Still sobbing)* — I got scared!

**NAIR**

It's bedwork!

**MADAM LUBA**

*(Mellow)* — Tired-ish, Mister?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

*(Ready to drop)* — I am no spring chicken. *(Takes the Coramine given by Pola Negri)*

**NAIR**

Are you finally convinced it's no rocket science?

**GLORINHA**

I'm dizzy!

**NAIR**

They are talking about you!

**GLORINHA**

I think I put myself to shame!

*(In fact, Madam Luba and Mr. Jubileu, who were whispering, are talking louder now)*

**MADAM LUBA**

Is girl vorth it?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

To a certain degree.

**MADAM LUBA**

Not vorth, Deputy?

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

Fair to middling, run of the mill. (*Low to Madam, next to the door*) She interrupts a lot. And, at my age, Madam, I cannot be interrupted. (*Emphatic*) I must not be interrupted! She is a matter of training, adaptation, maybe? (*Carnal*) But I am interested!

**NAIR**

(*Whispering to Glorinha*) — It's a land-office business: half a monkey at once!

**DEPUTY JUBILEU DE ALMEIDA**

(*To Madam*) — Tell her to come, tomorrow at eleven in the morning... And I am on my way... I have to go... (*Exits*)

**GLORINHA**

(*Walks towards Madam, still extremely nervous*) — I'm so embarrassed, Madam! I was so scared that... Imagine that, ma'am! Right, Pola Negri? I even cursed the Deputy, Madam!

**MADAM LUBA**

The Deputy not mind! (*Changes tone, to Nair*) You won't come tomorrow, because of that thing. (*To Glorinha, unexpectedly imperative*) But you will! Eleven o'clock here!

**GLORINHA**

*(In panic)* — Me?

**NAIR**

Skip school and come!

**MADAM LUBA**

*(She screams violently)* — Young lady, I do not accept misbehaviour on my house! I run mine house! *(Threatening Glorinha)* Or you come or you get tongue cancer! Now you can go!

**POLA NEGRI**

Eleven sharpy!

**MADAM LUBA**

Money, only tomorrow. Pay tomorrow.

**GLORINHA**

*(In a hurry)* — Madam, I'll do my best!

**MADAM LUBA**

Vatch out my curse!

*(Exit, both of them, as if they were casted out. Pola Negri and Madam Luba remain on stage.)*

**POLA NEGRI**

Keep your eyes open, Madam, they both are bush league girls!



**MADAM LUBA**

Oh, there is no risk! Eye for eye, teeth for tooth. But not talk boring matters, Pola Negri! Talk beautiful things. I want to sleep, Pola Negri... Oh, about 15 days I dreams, every day, about *carroussel* horses. I lays, closes eyes and it never falls flat: only dream about *carroussel* horses... Oh, I not want noise! Take the telephone off!

*(Madame Luba's room darkens. Nair and Glorinha again)*

**GLORINHA**

I'm still going to figure out if it's worth it or not! Oh, if it wasn't for my uncle, my damned uncle! Well, and now I'll go quickly, fleet-footed!

**NAIR**

Wait!

**GLORINHA**

What's wrong?

**NAIR**

*(Squeezes Glorinha's arm with her hand)* — I have a bombshell for you!

**GLORINHA**

For me?

**NAIR**

You're gonna stop dead in tracks! Stop dead!

**GLORINHA**

Talk!

**NAIR**

I'm pregnant!

**GLORINHA**

*(Astonished)* — What the...!

**NAIR**

On my Word of honour and Blimey God if I lie!

**GLORINHA**

Does your family know?

**NAIR**

Perish the thought!

**GLORINHA**

Or is it a false pregnancy?

**NAIR**

Def not! I did every possible test and there's no way out: I really am!

**GLORINHA**

*(Fascinated)* — So you let it happen! But I can't even notice, I can't see!

**NAIR**

Two months only. Imagine that: the maid at my place, who ends a pregnancy per month, taught me many stuff. I did them...

**GLORINHA**

And didn't it work?

**NAIR**

Nothing at all.

**GLORINHA**

Aren't you gonna keep it?

**NAIR**

It depends.

**GLORINHA**

It depends on what?

**NAIR**

On you.

**GLORINHA**

Why on me?

**NAIR**

Let's sit over there.

*(They sit. Nair holds Glorinha's hands between hers)*

**GLORINHA**

Talk.

**NAIR**

Didn't you always say you thought your mother's death beautiful? Didn't you?

**GLORINHA**

I did.

**NAIR**

At school you said more than a few times that you thought those deaths by illness, old age or catastrophe were so *déclassé*. You wanted to die just like your mother: Young, beautiful, poisoning yourself. Am I lying? Tell me!

**GLORINHA**

That's right!

**NAIR**

*(Forthwith)* — Would you have the nerve?

**GLORINHA**

To do what?

**NAIR**

*(Eager)* — To die like your mother? *(Puts her hand in the chest)* But with me, by my side, both of us embraced?

**GLORINHA**

*(Harrowingly surprised)* — To die with you?

**NAIR**

*(Grieving, veehment)* — Don't you think it's cool? A suicide pact? I'm in hot water, girl, hot water! *(Low and passionate)* I'd die now, at this exact minute if... *(Strained in fear)* Because I don't want to die alone, ever! *(In a stifled voice)* What's scary about death is that each person dies alone, isn't it? So alone! We need someone do die with us, someone! I swear to you that I wouldn't be scared of a thing if you died with me!

**GLORINHA**

*(Fiercely denying)* — No!

**NAIR**

*(Almost crying)* — I wouldn't have to end my pregnancy, I wouldn't have to go through scraping. *(Low and enticing)* And I've even imagined it all, think about it: we get into a theatre and, there, in the middle of the film, we take the poison, at the same time. And when they turn the lights on: both of us dead... A Gregory Peck movie will be on display...

**GLORINHA**

Gregory Peck? That's great!

**NAIR**

*(Begging with all her heart)* — Do you want to? Didn't your mother kill herself?

**GLORINHA**

*(In fear and trembling)* — I'm afraid!

**NAIR**

You're afraid of everything!

**GLORINHA**

*(Shaking)* — Everything! I wanted to go to Madam Luba's house and I'll tell you: I took THE shower, dabbed perfume on my body, got all ready and, when it was time, I put myself to shame... And when making out – there's the fear once again... *(With a crying face)* Whatever I'm afraid of...

**NAIR**

Come on, of your uncle!

**GLORINHA**

*(Sore)* — My uncle? Yes, my uncle!

**NAIR**

Or is it something else?

**GLORINHA**

I'm more afraid of my uncle than I am of death. *(She clings to Nair)* He is what stops me from dying with you, at the theatre... At Madam Luba's I could only think of him...

**NAIR**

*(Enraged)* — If I were you, I would only sleep locked in, because of your uncle!

**GLORINHA**

*(Terrified)* — I'm going!

**NAIR**

*(Rabidly afraid)* — Hell you're going. Stay with me. You're going to the doctor with me!

**GLORINHA**

Look at the time!

**NAIR**

It's early!

**GLORINHA**

It's late. And, besides, I can't see blood!

**NAIR**

*(Desperate)* — Or do you think I'm going to see this doctor alone? I'm afraid of feeling pain and I may die, right? *(Eager)* They say that perforation is the risk, the risk. Oh, my

God! (*Wild*) I asked you to die with me and you didn't want to! (*Begging again*) At least this, it won't hurt. I want someone by my side, someone holding my hand! And if I die, I want you to kiss me, nothing more: I want to be kissed; an innocent kiss, but still a kiss!

**GLORINHA**

(*Suddenly sweet, after a pause*) — I'll go with you! I'll take you! (*Dissolving into the abortion clinic. Sat down, dark-skinned and terrified young ladies, who look like housemaids*)

**NURSE**

(*As in a barbershop*) — First!

**GLORINHA**

It's you!

**NAIR**

(*Shocked*) — Already?

**GLORINHA**

(*Nudging her*) — Go!

**NAIR**

(*Begging*) — Come too! (*Both stand in front of the Nurse*)

**NURSE**

It's you or her?

**GLORINHA**

Her!

**NAIR**

*(Miserable)* — From Madam Luba.

**NURSE**

Oh, right. Pola Negri called. *(To Glorinha)* And you?

**GLORINHA**

I'm with her.

**NAIR**

I'm really nervous and I wanted my friend to watch...

**NURSE**

Go in there, my dear.

**NAIR**

*(Turning around)* — Is it gonna hurt?

**NURSE**

Very little.

**NAIR**

*(With fervor)* — I hope so.

*(The doctor enters, eating a tangerine and throwing the pits out)*

**DOCTOR**

Let's go inside!



**NURSE**

*(To him)* — People from Madam Luba!

**NAIR**

*(To Glorinha)* — Pray for me!

**DOCTOR**

Many people in the room?

**NURSE**

*(To Nair)* — Over here, my angel. *(To the doctor)* Too many. About ten. *(Darkness. On the stage, lights only on the four faces: the Doctor's, the Nurse's, Glorinha's and Nair's)*

**DOCTOR**

*(To Glorinha)* — Are you afraid of seeing blood?

**GLORINHA**

Kind of...

**DOCTOR**

So it's not advisable to watch. It's better not to watch.

**NAIR**

*(Begging)* — She won't look, doctor!

**GLORINHA**

I'll turn my back!

**NAIR**

*(Sobbing)* — I don't want to see my own blood!

**DOCTOR**

*(To the nurse)* — Call in the next one!

**NAIR**

*(Screaming)* — No, doctor, don't!

**DOCTOR**

*(Irritated)* — Oh, darling, be long-suffering, but Madam did not authorise anaesthesia! Grab a tissue and grip with your teeth so you don't scream. *(To Glorinha)* Give her a tissue!

**NAIR**

I can't anymore!

**GLORINHA**

*(Gives her the tissue. Low, to Nair's ear)* — Bite the tissue!

**DOCTOR**

Zip it!

**GLORINHA**

*(Also crying)* — Don't cry, my dear!

**NURSE**

*(She had left and now she is back)* — We're almost out of water!

**DOCTOR**

*(Working with an iron surgical instrument)* — Well, that's unfortunate!

**NURSE**

Should I tell the others to leave?

**DOCTOR**

*(Bursting)* — Or you think I'm going to work without water?

*(The Nurse leaves. The Doctor is back to his job)*

**GLORINHA**

*(Miserable)* — Are there risks, doctor?

**DOCTOR**

Get off my back you too! And what are you doing here? Clear off, come on, get out, get out!

**GLORINHA**

*(Stepping back)* — I will, I will... In fact my situation... Goodbye, Nair...

**NAIR**

*(Somewhat delirious)* — No! No!... Come back Glorinha, come back... I don't want to be alone...

**DOCTOR**

*(To Glorinha)* — But one thing! *(Somewhere between beseeching and threatening)*  
Don't blab about it out there! I am a man of responsibilities, a doctor, after all it's not fair that I suffer because of the acts of indecency you've been doing! Go, go, and look: not a word!

*(Dim light. Glorinha steps back, facing Nair, to the door)*

**GLORINHA**

*(Before leaving and somewhat fascinated)* — That's a lot of blood!

**NAIR**

(*Delirious*) — Glorinha, I don't see, she left... (*Intoxicated with agony*) And who is going to kiss me if I die and when I die?

**DOCTOR**

(*Screaming*) — Don't speak of death!

**NAIR**

(*Delirious*) — I want that, at my house, they keep thinking I'm a virgin...

**DOCTOR**

(*Out of his mind*) — Either you stop or I'll smack you in the mouth!

**NURSE**

(*Low*) — Should I call an ambulance?

**DOCTOR**

(*Shocked*) — Is this a joke?

**NURSE**

I think it's better to call them.

**DOCTOR**

(*Screaming*) — Are you tanked?

**NURSE**

(*Violent*) — Don't scream!

**DOCTOR**

"Call the ambulance", funny! (*Furious*) My name in the newspapers... Sweet! And me having to show up to the police station!

**NURSE**

*(Resentful)* — You are in a black mood today!

**DOCTOR**

Bite your tongue! I've already told you that I don't want intimacy during work. Here you call me doctor, got it? And don't be a dead weight!

**NURSE**

If you're not satisfied, give the sack! *(Insolent)* What if she dies?

**NAIR**

Die with me, Glorinha...

**DOCTOR**

*(Panting)* — Everyone speaks of death here. *(To Nair, hysterically)* You can't die at my office! *(To the nurse)* Imagine that! My name being mud because of a little hooker! *(Begging)* If there's a scandal, how am I supposed to face my brainless father-in-law, who is a stickler-to-the-rules wannabe?

**NAIR**

I don't want to die alone... Doctor, save me, doctor!

**DOCTOR**

This muddle-headed doesn't stop groaning! *(To the nurse)* Put gauze, fill this with gauze! And listen to me: if you report me, you know already, I'll say that you had a goddamn abortion, I'll say that you have had many others. I have your file, don't forget that!

**NAIR**

*(In a male groan)* — I'll get back on Glorinha...

*(Haunted by his destiny, the Doctor talks in a profoundly calm way, a passionate peacefulness)*

**DOCTOR**

But gauze won't work, neither will calling the ER, nothing!

**NAIR**

I can't anymore... Glorinha... Let's die... Both of us... Glorinha...

**DOCTOR**

*(He bursts again. Screaming)* — But this has never happened to me, ever! I don't know how this happened! *(To the nurse)* Pray, come on, pray, at least that, pray!

*(The nurse is brought to her knees, joins her hands in the chest)*

**DOCTOR**

*(Screaming)* — Don't you pray?

**NURSE**

I am praying!

**DOCTOR**

*(Enraged)* — But don't pray just for yourself! For me too! I want to listen! Go on! Pray, you fool!

*(The nurse rises up and starts to sing a Spiritualism's prayer. The doctor sobs.)*

**END OF FIRST ACT**

## 5 Considerações Finais

O presente trabalho teve como intuito verter o primeiro ato da peça *Perdoa-me Por Me Traíres* de Nelson Rodrigues, para isso, foi feita a análise da obra, de suas personagens, da história do autor e de sua importância no Brasil e no exterior. Foram apresentadas justificativas e uma metodologia para guiar o trabalho.

O embasamento teórico foi fundamental para o desenvolvimento do projeto, pois, foi a partir da leitura de diversos teóricos que pude ter certeza do caminho que seguiria e como abordaria os principais problemas presentes. Entre esses problemas, o principal no qual todo o projeto está inserido, é a dificuldade de verter Nelson Rodrigues para a língua inglesa. Como um autor tão renomado no Brasil está longe de ter o reconhecimento merecido no exterior? De forma resumida, a principal causa é a linguagem usada pelo autor, o chamado “estilo rodriguiano”; segui-lo e ao mesmo tempo ter sucesso com o público alvo não é uma tarefa simples. A versão do primeiro ato de *Perdoa-me Por Me Traíres*, então, é cunhada, majoritariamente, na ideia de “performabilidade”, é feita uma tradução para palco.

Durante o processo, compreendi a necessidade de uma análise mais profundas das personagens, uma vez que o vocabulário e as expressões usadas por Nelson precisam ser cuidadosamente interpretadas (podendo ser incompreensíveis a primeira vista), assim, ter a habilidade de entender essas personagens, facilita a tradução e justifica o porquê de certas escolhas e não de outras. Foi observado também a impossibilidade de apresentar a versão com cem por cento de fluidez, uma vez que o autor busca deixar seu texto não fluido em certos momentos para, por exemplo, obrigar o ator a dar pausas que ele talvez não desse naturalmente.

Focar na “performabilidade” como embasamento teórico, faz necessário que também se pense em outros elementos como o público. Este terá um papel fundamental, uma vez que, ao apresentar um espetáculo, ainda por cima um espetáculo completamente novo, repleto de elementos exóticos, o público em questão deve ser capaz de entender a mensagem no instante que ela está sendo transmitida, não há tempo para pesquisas ou dúvidas.

Acredito que não possamos deixar de lado o texto escrito, pois, assim como mencionado na revisão de literatura, esse faz parte de todo o sistema, não existe



soberania do texto sob a *performance* ou vice-versa. Essa manutenção para que a versão seja um texto coeso com a escrita do autor original faz necessário que se entenda o estilo e as estratégias dele.

Como foi inúmeras vezes mencionado na parte teórica desse trabalho, a busca foi por equilíbrio, trabalhando com os elementos em conjunto, não querendo que um anule a importância do outro. Nem só o texto escrito, nem só a *performance*; nem só estrangeirizar ou nem só domesticar. Não é possível criar um “modelo” para tradução, não há receita. O que existe são casos diferentes em que um conjunto de elementos é aplicável até certo ponto ou não. Não é por estar fazendo uma tradução para palco que o intuito será explicar tudo que Nelson diz ao pé da letra, afinal, a beleza e a essência do autor residem aí, no seu jeito único e provocador de escrever. Por outro lado, não significa colocar Nelson Rodrigues em uma bolha e tratar seu texto como um objeto imaculado: meu objetivo gera necessidades e estratégias tradutórias nas quais, às vezes, a única saída seja realizar certas modificações ao longo do texto.

A versão do primeiro ato dessa peça pode abrir caminho para uma análise mais aprofundada do trabalho feito, relacionando-o a outras peças em português traduzidas para o inglês, analisando onde estas tiveram êxito ou onde falharam e buscando os porquês dos resultados, levando em consideração as especificidades de cada obra e o que atrai cada público específico, com o intuito do êxito da recepção desta versão na cultura de chegada. Além disso, pode-se buscar a possibilidade de montagem dessa peça em um espetáculo em um país falante de língua inglesa a partir do trabalho realizado.

## 6 Bibliografia

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Especificidade Cultural e Linguística no Teatro em Tradução: The Lover (1963) de Harold Pinter Para o Público Brasileiro**. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

BORTOLOTI, Marcelo. **Nelson Rodrigues se perde na tradução, afirma pesquisador**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 maio 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205201116.htm>>. Acesso em: 08 de abr. 2015.

CHE, Suh Joseph. **Drama Translation: Principles and Strategies**. Translation Today Vol. 2 No. 2, out. 2005.

CHE, Suh Joseph. **The Performability and Speakability Dimentions of Translated Drama Texts: The Case of Cameroon**. University of Buea, Cameroon, 2011.

GUIMARÃES, Maria Helena. **Revista de Letras do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto**. Polissistema, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Rua Jaime Lopes Amorim, No. 4, 2004.

KASPERAVIČIENĖ, Ramunė; MOTIEJŪNIENĖ Jurgita. **On Language Editing of Research Articles Translated from Lithuanian**. Studies About Languages, n. 22, 2013. Disponível em: <[http://www.kalbos.lt/zurnalai/22\\_numeris/11.pdf](http://www.kalbos.lt/zurnalai/22_numeris/11.pdf)>

KLOSI, Iris. **Between Theory and Practice in Theatrical Translation**. Faculty of Foreign Languages, Department of English, University of Tirana, Albania, s/d.

NICOLAREA, Ekaterini. **Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation**. Translation Journal, vol. 6, n. 4, s/l, out. 2002. Disponível em: <<http://translationjournal.net/journal/22theater.htm>>. Acesso em: 08 de abr. 2015.

MEDEIROS, Elen de. **Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas: um Estudo das Personagens**. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo, 2005.

ORIGUELA, Daniella Avelaneda. **O Teatro De Nelson Rodrigues**: Traduções e Encenações em Língua Inglesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Nelson. **Perdoa-me Por Me Traíres**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2012.